FILM

SOPHIA LOREN

• NR 6 (1209) • ROK XXVII • 6 LUTEGO 1972 • CENA 3 ZŁ •

Czesław Wołłejko (z prawej) w filmie „Ocalenie"

Projekty i realizacje

● 27 stycznia rozpoczęto w Warszawie zdjęcia do filmu „Pośliz". Jest to film obyczajowy o tematyce współczesnej, jego bohaterem jest młody szantażysta. W rolach głównych grają: Barbara Sołtysik oraz Jan Englert, Jerzy Kamas i Bronisław Pawlik. Operatorem jest Zygmunt Samosiuk, kierownikiem produkcji — Janina Krassowska. Reżyseruje Jan Łomnicki.

● Edward Żebrowski ukończył zdjęcia do filmu „Ocalenie" i rozpoczyna pracę nad montażem i udźwiękowieniem.

Tydzień w filmie

● 20 stycznia podpisano w Warszawie plan realizacji umowy o współpracy kulturalnej i naukowej między Polską a Związkiem Radzieckim na lata 1972 — 1973. Ze strony polskiej plan podpisał Jan Druto, dyrektor Departamentu Współpracy Kulturalnej i Naukowej Ministerstwa Spraw Zagranicznych; ze strony radzieckiej — ambasador Stanisław Pilotowicz. Plan przewiduje rozszerzenie współpracy między obu krajami we wszystkich dziedzinach nauki, szkolnictwa, kultury i środków masowego przekazu. M.in. planowana jest szeroka współpraca między polską a radziecką kinematografią.

● Prezydium Rady Narodowej miasta Łodzi przyznało nagrody rozdzielane tradycyjnie z okazji rocznicy wyzwolenia miasta w roku 1945. W roku bieżącym wśród laureatów znalazł się zespół realizatorów Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For": reżyserzy Janina Hartwig, Jadwiga Kudrzycka, Lucjan Dembiński i Tadeusz Wilkosz, operatorzy Eugeniusz Ignaciuk i Leszek Nartowski, operator dźwięku Mieczysław Janik oraz kierownik produkcji Marian Sitek. Zespół ten brał udział w realizacji 13-odcinkowej serii „Przygody misia Colargola".

● 20 stycznia redakcja tygodnika „Ekran" przyznała Złote Ekrany, doroczne nagrody za twórczość telewizyjną. W kategorii filmu telewizyjnego nagrodę otrzymał Jerzy Antczak — za scenariusz i realizację „Epilogu Norymberskiego". W kategorii programów edukacyjnych nagrodę otrzymali realizatorzy-dokumentaliści: Witold Rutkiewicz, Grzegorz Królikiewicz, Stefan Szlachtycz i Krzysztof Wojciechowski za cykl „Fakty mówią". Specjalny Złoty Ekran przypadł filmom: „Opowieści o Monte Cassino" reż. Jerzego Passendorfera z udziałem Melchiora Wańkowicza, oraz „Spotkanie z Generałem" reż. Romana Wionczka — z udziałem generała Zygmunta Berlinga. Nagrodę tę przyznano za popularyzację w telewizji wiedzy o historii najnowszej.

● Tygodnik „Kultura" przyznał swe doroczne nagrody. Jedną z dwu tegorocznych nagród otrzymał Krzysztof Zanussi — za film „Za ścianą".

● Jak już pisaliśmy, Zarząd Główny Związku Młodzieży Socjalistycznej rozpoczął akcję popularyzowania filmu o wysokich walorach artystycznych i ideowych. Działaczy społecznych, którzy poprowadzą tę akcję, szkolić będą ośrodki wojewódzkie ZMS, nazwane „Małymi Akademiami Filmowymi ZMS". W dniach 27 stycznia — 2 lutego odbyło się w Łodzi Ogólnopolskie Sympozjum Filmowe dla organizatorów „Małych Akademii Filmowych". Wykłady wygłosili m.in. prof. Bolesław Lewicki oraz doc. Kazimierz Żygulski.

● Studencki DKF „Fantom" w Poznaniu rozpoczął przegląd najwybitniejszych filmów francuskich. Odbyły się już cykliczne projekcje poświęcone twórczości Tati'ego, Etaixa oraz Truffauta.

● W Klubie Dziennikarza w Łodzi zorganizowano w styczniu wystawę dorobku Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For".

Film polski na świecie

● 19 stycznia Ambasada Polska zorganizowała w Klubie Międzynarodowym w Hanoi pokaz filmowy dla uczczenia 30 rocznicy powstania PPR. Wyświetlono specjalne wydanie Polskiej Kroniki Filmowej, zrealizowane z okazji VI Zjazdu, oraz film Romana Wionczka „Warszawska opowieść".

● W dniach 1 — 15 lutego odbywa się w Algierze Przegląd Filmów Polskich. W programie znalazły się filmy: „Hrabina Cosel" Jerzego Antczaka, „Człowiek z M-3" Leona Jeannota, „Żywot Mateusza" Witolda Leszczyńskiego, „Wilcze echa" Aleksandra Sciborskiego oraz „Kanał" i „Wszystko na sprzedaż" Andrzeja Wajdy.

Przyjazdy.wyjazdy

● Stanisław Mikulski odbywa ostatnio częste podróże między Warszawą a Pragą. Nasz aktor gra w czechosłowackim telewizyjnym filmie seryjnym „Tęczowy łuk". Jest to serial o tematyce szpiegowskiej, jego akcja toczy się w roku 1960 na granicy polsko-czechosłowackiej. Całość liczyć ma 13 odcinków.

● W dniach 26 — 29 stycznia przebywał w Polsce Jean Goumain, współdyrektor Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Grenoble. Gość francuski wybierał polskie filmy krótkometrażowe na swój festiwal.

● Z okazji projekcji filmu „Kronika Hellstroma", wyświetlanego w Warszawie, w programie Tygodnia Filmów Amerykańskich, przybył do Polski reżyser tego filmu, Walon Green.

Tematy dnia

Jak już pisaliśmy, z okazji Tygodnia Filmów Amerykańskich bawił w Polsce Marc Spiegel, jeden z dyrektorów Motion Picture Export Association of America, sekcji eksportowej amerykańskiego zrzeszenia producentów filmowych. W czasie swego spotkania z dziennikarzami Spiegel mówił m.in. o sytuacji w amerykańskim przemyśle filmowym.

— Amerykańska kinematografia uległa w ciągu ostatnich lat wielkim przemianom. Dawne wielkie wytwórnie filmowe — takie jak Columbia, Paramount, Fox czy Universal — zarzuciły produkcję filmów; dziś zajmują się niemal wyłącznie finansowaniem produkcji oraz dystrybucją. Wytwórnie zrezygnowały co prawda z własnych ateliers, lecz zachowały własną, bardzo rozbudowaną sieć kin, działających dziś w około 125 krajach. Ten system pracy zdaje nieźle egzamin od 6 — 8 lat.

To oczywiście nie znaczy, że nasz przemysł filmowy pracuje bez tarć. Miewamy różne kłopoty — m.in. finansowe. Do roku 1967 przeciętny koszt produkcji filmu w USA wynosił 5 — 10 milionów dolarów. Jednakże w roku 1967 wyprodukowano „Dźwięk muzyki" („Sound of Music"), który kosztował 22 miliony, natomiast przyniósł około 100 milionów dolarów dochodu. Natychmiast zaczęły powstawać imitacje — które w większości przyniosły straty. Doprowadziło to nasz przemysł filmowy na skraj kryzysu. Dziś filmy znów są tańsze: kosztują przeciętnie 2 — 3 miliony dolarów.

Mamy także kłopoty w związku z wprowadzeniem cenzury filmowej. Dawniej nasza kinematografia przestrzegała surowo szczegółowych zakazów, zawartych m.in. w kodeksie Hayesa. Te zakazy przestały obecnie obowiązywać; Sąd Najwyższy ostatecznie dopuścił do rozpowszechniania wszystkie filmy, które oskarżano o demoralizujący wpływ na społeczeństwo. Jednakże producenci postanowili wprowadzić system ocen, który informowałby widza, dla jakiej widowni dany film jest przeznaczony.

Otóż ten właśnie system nibycenzury jest stale krytykowany. Z jednej strony mówi się o pogwałceniu wolności jednostki. Z drugiej zaś — część społeczeństwa uważa, że ten system nie zdaje egzaminu; nie chroni społeczeństwa przed filmami szkodliwymi.

— Jakie sankcje grożą kierownikowi kina, który uprzystępnia nieletnim filmy dla nich zakazane?

— Nie ma sankcji. Tu także wszystko zależy od dobrej woli pracowników kin. Stwierdzono jednak, że około 70 procent kin stosuje się do wskazań naszej cenzury.

— Oblicze filmu amerykańskiego uległo w ciągu ostatnich lat wielkim zmianom. Dawniej kino amerykańskie unikało brutalności, okrucieństwa, jawnego erotyzmu itp. Dziś te zjawiska królują w waszych filmach niepodzielnie. Jak pan to tłumaczy?

— Po prostu zmieniła się publiczność kinowa. Dawniej realizowano u nas filmy z myślą o tym, że Amerykanie chodzą do kina rodzinami. W praktyce znaczyło to, że filmy były z zasady przystosowane do wrażliwości, odporności psychicznej oraz zdolności percepcji dwunastoletniego chłopca. Dziś ta publiczność „rodzinna" niemalże zniknęła z kin. Po dokładnych badaniach, przeprowadzonych przed dwoma laty, okazało się, że 80 procent widzów w kinach amerykańskich stanowią ludzie w wieku poniżej trzydziestu lat. Z kolei w tej grupie dalsze 80 procent stanowią ludzie z wyższym wykształceniem. Łatwo zgadnąć, że taka widownia potrafi znieść większą dawkę brutalności i erotyzmu, niż dwunastoletni chłopcy.

— Czy to znaczy, że filmy zmieniły się, ponieważ zmieniła się widownia? A może to raczej widownia się zmieniła, ponieważ zmieniły się filmy?

— Na to pytanie trudno mi w tej chwili odpowiedzieć.

— Mówiło się ostatnio wiele o kasetach filmowych. Czy — pana zdaniem — stanowią one zagrożenie dla amerykańskiego przemysłu filmowego?

Marc Spiegel

— Nie. Według prognozy naszych ekspertów, rozpowszechnianie filmów fabularnych poprzez kasety rozpocznie się nie prędzej niż za 10 — 15 lat. Osobiście byłem do niedawna przekonany, że rewolucja kasetowa w filmie oświatowym, instruktażowym itp. zacznie się znacznie wcześniej: za rok lub dwa. Jednakże zmieniłem zdanie po rozmowie z prezesem firmy McGraw & Hill, największego producenta filmów oświatowych w USA. Okazuje się, że w naszym kraju działa w tej chwili pół miliona projektorów na taśmę 16 mm; należą one zarówno do osób prywatnych, jak i do różnych instytucji. Nie zanosi się na to, by właściciele mieli ochotę wyrzucić ten sprzęt na śmietnik. Jak na razie, tradycyjne filmy na „szesnastce" cieszą się wciąż wielkim powodzeniem — znacznie większym od kaset.

Notował: ski

NAJEMNIK

Siedem lat włóczyli się po Dzikim Zachodzie łowcy przygód: Collings (Peter Fonda) i Harris (Warren Oates). Wynajmowali się do różnych, czasem niebezpiecznych, zadań. Nie zdobyli sławy, niczego nie osiągnęli. Pewnego dnia nastąpiło przebudzenie, otrząsnęli się z romantycznych marzeń. Collings całkiem po prostu zapragnął powrócić do domu. Czy można całe życie być rewolwerowcem? Ale zanim dojdą do kresu wędrówki, ich młodociany, skłonny do egzaltacji, towarzysz podróży Dan (Robert Pratt) pada od kuli łotra-sadysty McVeya. Tej ohydnej zbrodni obaj bohaterowie nie mogą puścić płazem, honor nakazuje zemstę. Nie zabijają wprawdzie mordercy, ale dziurawią mu kulami obie nogi.

Tak zaczyna się „Najemnik" — reżyserski debiut Petera Fondy. Zdaniem krytyków, już w tych pierwszych scenach młody reżyser zaprezentował własny, sugestywny styl. Gdy jedni charakteryzują jego reżyserię jako *„transcendentalną bezwzględność" i „opętanie dosadnością"*, inni dostrzegają *„wyrafinowanie charakteru pisma, które jednak nie osłabia napięcia, lecz wibruje wraz z narracją jako jej integralna część; nie ma tu kokieterii — jest trafna intonacja melancholijnej paraboli o jałowej włóczędze trzech przyjaciół po bezdrożach Nowego Meksyku, symbolizującej pogoń za pełnią życia"* („La Stampa"). U Fondy trupy nie padają jak kukły — ranni wyją z bólu i straszliwie krwawią; śmierć to odrażająca męka.

Collings i Harris przybywają w końcu do małej fermy, w której mieszka żona Collingsa, Hannah (Verna Bloom), z córeczką. Hannah nie chce znać męża, a małej wmówiła już, że ojciec nie żyje. Obaj mężczyźni zostają jednak na fermie, Hannah traktuje ich jako najemnych parobków. Wzajemne uprzedzenia stopniowo ustępują i sytuacja poczyna przypominać małżeński trójkąt. Ale gdy Harris spostrzega, że stosunek przyjaciela i jego żony ma szanse powrotu do równowagi, nie chce być kością niezgody i rusza samotnie w dal. Spokój i szczęście rodzinne powracają znów na fermę. Na krótko. Pewnego dnia na horyzoncie pojawia się jeździec. Nieznajomy przywozi wiadomość, że Harris został ujęty przez McVeya. Dowód? Oto jego odrąbany palec. Jeżeli Collings nie odda się dobrowolnie w ręce bandyty, będzie otrzymywał co jakiś czas podobny prezent. Collings staje przed alternatywą: wierność przyjacielowi czy rodzinie? Decyduje — jak przystało na kowboja. Następuje wielka scena: w śmiertelnym pojedynku Collings ginie, a Harrisowi udaje się zabić McVeya i ujść z życiem. Wraca na fermę, do żony przyjaciela, prowadząc ze sobą konia z pustym siodłem.

Owe konie bez jeźdźców stają się w filmie symbolem sytuacji, w których „człowiek człowiekowi wilkiem", a życie ludzkie jest bez znaczenia. Odarte z wszelkiego romantyzmu sceny zabijania eksponuje Fonda tak, by budzić odrazę do każdego aktu gwałtu i przemocy.

Western kameralny
Peter Fonda

Próba połączenia elementów epiki i dramatu kameralnego wzbudziła jednak kontrowersje. Sceny na fermie *„zawierają fascynujący materiał dramatyczny* — pisze recencent „Monthly Film Bulletin" — *zwłaszcza wątek skrywanej zazdrości Hanny o przyjaźń łączącą obu mężczyzn. Ale wątek ten nie dochodzi w pełni do głosu i film kończy się właściwie tak, jak się zaczął: w pompatycznym epickim stylu, gotowym jedynie osłabić sympatię, którą całość mogłaby wzbudzić. Próbując adaptować zasadnicze elementy westernowej mitologii dla swych trochę niejasnych celów, Fonda pozbawił je pierwotnej siły".*

Nie brak jednak krytyków, którzy twierdzą, że w nieustannej ewolucji, jaką przechodzi western, odnotować trzeba pojawienie się jego dojrzałej psychologiczno-kameralnej odmiany. Słowem — western jako „Kammerspiel".

Natomiast Fonda-aktor zebrał nie tylko same pochwały, ale obudził wspomnienia, zdawałoby się już na dobre zatarte w pamięci miłośników kina: zaczęto go porównywać z Jamesem Deanem. Brawa zebrał też znakomity operator Vilmos Zsigmond.

Z. P.

„The Hired Hand", film produkcji amerykańskiej, reż. Peter Fonda

głosy i głosy

PIERWSZA DZIESIĄTKA

Kwartalnik SIGHT AND SOUND rozpisał ankietę wśród krytyków filmowych, proponując przedstawienie dziesięciu najlepszych filmów. W najnowszym numerze (zima 1971/72) redakcja ogłosiła 82 wypowiedzi, które otrzymała z całego świata oraz wyniki tej ankiety. Poniżej cytujemy ustaloną przez redakcję londyńskiego kwartalnika listę tytułów z nazwiskami reżyserów, rokiem produkcji i ilością uzyskanych głosów:

Obywatel Kane (Welles, 1941)	**32**
Reguła gry (Renoir, 1939)	**28**
Pancernik Potiomkin (Eisenstein, 1925)	**26**
8½ (Fellini, 1963)	**25**
Przygoda (Antonioni, 1960)	**12**
Persona (Bergman, 1967)	**12**
Męczeństwo Joanny d'Arc, (Dreyer, 1928)	**11**
Generał (Keaton, Bruckman, 1926)	**10**
Wspaniałość Ambersonów (Welles, 1942)	**10**
Opowieści księżycowe (Mizoguchi, 1953)	**9**
Tam, gdzie rosną poziomki (Bergman, 1957)	**9**

Redakcja zdawała sobie sprawę, że niemożliwe jest określenie w jakiejkolwiek dziedzinie „rzeczy najlepszych", można natomiast zgłosić osobiste preferencje. Dlatego uczestników ankiety **„proszono, by dali pełną swobodę swoim subiektywnym upodobaniom i uprzedzeniom"**. W konsekwencji pismo nie zamierza na tak wątłej podstawie budować szerszych uogólnień. Ogranicza się do ostrożnych konkluzji: po pierwsze — **„lista 1972 roku jest bardziej, niż się tego można było spodziewać, nacechowana poglądami ortodoksyjnymi"**; po drugie — **„lata sześćdziesiąte nie wydały niczego, co można przyrównać do światowego oddźwięku, jaki zdobył neorealizm w latach czterdziestych lub — pod koniec lat pięćdziesiątych wszystko to, co zamyka się w określeniu »nowa fala«. Rewelacje, jakie wydarzyły się w ostatniej dekadzie, raczej rozdzielają niż jednoczą opinię krytyki; gdy zaś sumuje się oddane głosy, wynik przemawia za wypróbowanymi mistrzami"**.

W związku z relacjonowaną ankietą warto przypomnieć najgłośniejszą chyba imprezę tego rodzaju: konkurs brukselski z 1958 roku — na „najlepsze filmy wszystkich czasów". Pod patronatem Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych wytypowano około 150 historyków i krytyków filmowych, którzy mieli przedstawić własne zestawy 50 najlepszych dzieł filmowych, zrealizowanych w okresie od 1895 do 1955 roku. Na apel odpowiedziało 117 specjalistów reprezentujących 26 krajów. Na liście zbiorczej, po wyeliminowaniu powtarzających się tytułów, znalazło się przeszło 600 filmów.

Oto pierwsza dziesiątka w kolejności zdobytych głosów (w nawiasach): „Pancernik Potiomkin" (100), „Gorączka złota" Chaplina (85), „Złodzieje rowerów" De Siki (85), „Męczeństwo Joanny d'Arc" (78), „Towarzysze broni" Renoira (72), „Chciwość" Stroheima (71), „Nietolerancja" Griffitha (61), „Matka" Pudowkina (54), „Obywatel Kane" (50), „Ziemia" Dowżenki (47).

Na liście SIGHT AND SOUND znalazły się aż cztery filmy zrealizowane po roku 1955. Bardziej jest jednak znamienne, że zaledwie trzy filmy — „Obywatel Kane", „Pancernik Potiomkin" i „Męczeństwo Joanny d'Arc" — figurują na obu listach, choć na różnych miejscach.

I jeszcze jedna uwaga: w dziesiątce z roku 1958 było osiem filmów z okresu niemego, w dziesiątce z 1972 (właściwie w jedenastce, bo dwie ostatnie pozycje figurują ex aequo) są już tylko trzy. Cień zapomnienia, które nie oszczędza nawet utworów zaliczanych do filmowej klasyki, kładzie się przede wszystkim na filmach niemych. I chyba nie podważy tej refleksji niespodziewane przypomnienie keatonowskiego „Generała".

★

Na zakończenie — słowo o polonicach. W ankiecie z 1958 roku 13 głosów zdobył „Ostatni etap" Wandy Jakubowskiej, po jednym — „Ulica graniczna" i „Piątka z ulicy Barskiej" Aleksandra Forda. W ankiecie SIGHT AND SOUND trzy głosy padły na „Popiół i diament" Andrzeja Wajdy, jeden na „Ostatni dzień lata" Tadeusza Konwickiego.

KAPPA

„Bullitt" spotkał się z dość rozbieżnymi ocenami naszej krytyki. Obok opinii pochlebnych pojawiły się także głosy krytyczne, niekiedy bardzo ostre. Może nie w pełni został zrozumiany? Jest to bowiem w gatunku sensacyjno - kryminalnym film nietypowy.

Owej nietypowości można by się dopatrzyć już w samym układzie fabuły. Bohaterem jest porucznik policji, który zostaje uwikłany w skomplikowaną aferę kryminalną. Wpływowy polityk zleca mu opiekę nad gangsterem, który dobrowolnie oddał się w ręce władz i ma zeznawać przed komisją senacką. Bullitt podejmuje środki ostrożności, ale na próżno: jego podopieczny zostaje zastrzelony. Bullitt staje przed zarzutem nieudolności, polityk grozi mu represjami. Śledztwo, które bohater próbuje prowadzić, napotyka nieustanne przeszkody; ich inicjatorem jest właśnie ów polityk. W miarę rozwoju akcji pewne szczegóły skomplikowanej intrygi zostają wyjaśnione. Ale nie wszystkie; najważniejsze pozostają do końca tajemnicą. Nie dowiadujemy się, kto był sprawcą zamachów; nie wyjaśniony pozostaje stosunek senatora do organizacji gangsterskiej. Tutaj właśnie jest owa sprzeczność z regułami gatunku.

Nieustępliwy detektyw
Steve McQueen

Kto się nie poddaje zbrodni

JAN OLSZEWSKI

Dlaczego reżyser Peter Yates nie zdradza tej tajemnicy? Zanim odpowiemy na to pytanie — należałoby zwrócić uwagę na pewien znamienny rys konstrukcyjny filmu. Reżyser nie analizuje tego, co jest poza kadrem; nie wyjaśnia zakulisowych powiązań między poszczególnymi osobami a organizacjami. Interesuje go, co jest w kadrze: przede wszystkim fizyczne działania głównego bohatera.

I właśnie te epizody analizuje Yates z zaskakującą precyzją. Jest w tym filmie słynna sekwencja wyścigu samochodów po krętych, stromych ulicach starej dzielnicy San Francisco. Niezwykłe walory tych scen wynikają właśnie ze skłonności do drobiazgowej analizy. Yates próbuje opisać wszystkie możliwe sytuacje, jakie mogą powstać w trakcie wyścigu dwu samochodów. Jednakże ów precyzyjny opis służy tu nie tylko widowiskowości, dramatyzmowi; Yates stara się jednocześnie — przy pomocy „subiektywnej" kamery — odtworzyć przeżycia człowieka, który bierze udział w takim wyścigu. I tak jest we wszystkich scenach filmu: zawsze chodzi pozornie tylko o opis działania, o dokumentalną wierność wobec faktów. Ale też zawsze w samym środku wszystkich wydarzeń jest główny bohater filmu — Bullitt.

Obraz, który w ten sposób powstaje, można by zatytułować: „Portret człowieka w ruchu". Bullitt żyje w stanie ciągłego oczekiwania, napięcia; ten stan odbija się w wyrazie jego twarzy, w sylwetce — stale sprężonej, jakby gotowej do biegu. Po obejrzeniu filmu odnosi się wrażenie, że Bullitt nie chodzi, ciągle biega. Oczywiście, można mieć wątpliwości: czy jest to postać prawdziwa, typowa. Niektórym naszym krytykom Bullitt wydał się bohaterem zbyt szlachetnym, bo przecież nie tylko walczy z gangsterami, lecz opiera się także propozycjom przekupstwa. Zamiast jednak myśleć o typowości, zastanówmy się raczej nad prawdopodobieństwem psychologicznym tej postaci. Czy charakter Bullitta, zaprezentowany na ekranie, przekonuje? Wydaje się, że tak: jest to przede wszystkim zasługa Steve Mc Queena. Udała mu się rzecz niezwykła: potrafił przekazać widzom pewną tajemnicę psychiki Bullitta, potrafił zasugerować, że są w tej postaci pewne ukryte pokłady osobowości, które prawie nigdy się nie ujawniają. To jest właśnie to tajemnicze „coś", co każe Bullittowi być w stałym napięciu, czujności; każe mu ścigać przestępców, narażać życie, opierać się korupcji. I tylko w dwu — trzech scenach to „coś" się ujawnia; chociażby wtedy, gdy Bullitt odpowiada wybuchem wściekłości na próbę przekupstwa ze strony polityka. Tym „czymś" jest chyba głęboko ukryty imperatyw moralny, czy może — nieco inaczej — nadwrażliwość moralna.

Bardzo więc możliwe, że Bullitt jest policjantem nietypowym, że jest to postać większa niż w życiu. Ale bo też Yates — wbrew pozorom — nie próbował nakręcić dokumentu o działalności policji amerykańskiej; jego film jest raczej moralitetem o sytuacji „prawego" człowieka, próbującego przeciwstawić się złu. To nie znaczy, że „Bullitta" trzeba odbierać jako moralitet. Można w tym filmie widzieć wyłącznie efektowne pościgi; można także dostrzegać niezwykle sugestywny portret psychologiczny detektywa. A jednak jego niezwykłe cechy psychiczne, stale powracający w filmie motyw pokus, na które jest narażony — wszystko to każe doszukiwać się w tym filmie jeszcze jednej warstwy znaczeniowej.

O czym bowiem jest ten film? Wspomnieliśmy we wstępie, że Bullitt zostaje uwikłany w tajemniczą intrygę kryminalną. Śledztwo napotyka jednak na nieustanne przeszkody; gangsterzy czyhają na jego życie, wpływowy polityk próbuje go najpierw zastraszyć, potem przekupić; dziewczyna policjanta chce, by zmienił zawód — grożąc, że w przeciwnym razie go opuści. Bullitt pozostaje nieustępliwy: kontynuuje akcję aż do zwycięskiego końca. Tyle tylko, że to zwycięstwo jest problematyczne. Bullitt musi zastrzelić swego przeciwnika. Wraz z jego śmiercią urywają się wszystkie nici, poszlaki. Morderca zginął — i nie wiadomo, kto się za nim kryje; jaką rolę odegrał w całej aferze polityk. Bullitt zapewne nigdy się o tym nie dowie — podobnie jak nie dowiedzą się widzowie.

Film Yatesa ma więc dość gorzką wymowę. We współczesnym świecie — zdaje się mówić reżyser — człowiek uczciwy, bezkompromisowy nie ma łatwego życia. Może w najlepszym wypadku unieszkodliwić bezpośrednich sprawców zła, ale ich mocodawcy pozostają anonimowi, ukryci; trzeba by sięgnąć zbyt wysoko, by ich ujawnić. A jednak film nie nawołuje do moralnej obojętności. Wiele jest goryczy w ostatniej scenie, w której Bullitt wraca do domu po zakończonej akcji. Odkłada zmęczonym ruchem rewolwer, pochyla się nad umywalką, by zmyć ze swej twarzy piętno Kaina. Zarazem jest jednak w tej scenie dyskretny hołd dla człowieka, który pozostał nieugięty.

Można „Bullittowi" stawiać różne zarzuty. Ale jedno jest pewne; nareszcie widzimy w tym filmie bohatera, który budzi szacunek. To postać coraz rzadsza w kinie współczesnym. Ostatnie amerykańskie filmy sensacyjne, które oglądaliśmy, kazały nam sympatyzować z gangsterami, próbującymi odzyskać utracone pieniądze i kroczącymi od jednego morderstwa do drugiego („Zabójcy", „Zbieg z Alcatraz"). „Bullitt" w jakimś stopniu przypomina tamte filmy: ukazuje, że życie w Stanach Zjednoczonych jest coraz bardziej przesycone zbrodnią. A jednak się różni: skupia sympatię widzów po stronie ludzi, którzy owej atmosferze zbrodni się nie poddają.

„Bullitt" (USA) reż. Peter Yates

FILM O CHARAKTERZE

Węgierski film zwrócił już od paru lat uwagę co wnikliwszych obserwatorów dzisiejszego kina — i sam przyznam się, że zawsze chętnie zaryzykuję obejrzenie czegoś „made in Budapest". Oczywiście, filmy węgierskie bywają różne; dużo tam rozmaitych eksperymentów i nieporozumień, nie ulega jednak wątpliwości, iż kinematografia ta przeżywa bujny, dynamiczny rozwój. Najbardziej zaskakuje oraz budzi podziw śmiałość tego kina. Przeżywaliśmy i w naszym życiu twórczym różne okresy, padały nieraz has-

ANDRZEJ BRAUN

ła, iż „odwaga potaniała, a rozum podrożał", ale przecież wiadomo z perspektywy tych wszystkich doświadczeń, że sztuka bez odwagi, bez śmiałości i gwałtowności w stawianiu zagadnień — nic nie znaczy. Kiedy przychodziły okresy „ostrożności" i „rozwagi", mogły powstawać dzieła szacowne, akademickie, wirtuozowskie nawet, ale zainteresowanie filmem kończyło się w sensie społeczno-artystycznym, odchodził on z pola uwagi, a często z pamięci.

Dlaczego film węgierski rozwija się tak burzliwie i ciekawie — pozostaje dla mnie tajemnicą. Niejasne są przyczyny, acz niewątpliwe — samo zjawisko. Twórcy węgierscy mówią, krzyczą o wszystkich najważniejszych problemach, tudzież konfliktach swojego społeczeństwa, i to właśnie o tych najbardziej drażliwych. Poza faktem istnienia wielu odważnych, utalentowanych ludzi (przeważnie zresztą młodych), chyba to jest właśnie przyczyną ich triumfu — że są śmiali, że są uczciwi. Obserwujemy tu i tam jeszcze ślady pewnych kompromisów z troską o publiczną wymowę masowej bądź co bądź sztuki, kompromisów wynikłych z obiektywnej sytuacji ich kraju (ta sprzeczność jest nam znana i w naszych warunkach twórczych), ale jakże nieznaczne są owe zahamowania, a jak wielki ładunek odwagi. Triumf ten osiągany jest w dodatku na gruncie filmu obyczajowego, głęboko nasyconego realiami współczesnej historii, co u nas wydawało się zawsze najbardziej nieosiągalne.

„Pod prąd" w reżyserii Pétera Bacsó (produkcja roku 1970) przypomina klimatem oraz duchem główne dzieło angielskiego „gniewnego" kina — „Z soboty na niedzielę". To tam został naszkicowany ów niesztampowy i niepatetyczny młody proletariusz, nie-święty i nie-bez-grzechu, nieco cyniczny i kanciasty nawet. Jego podstawową cechą jest ten właśnie niewyładowany impet młodości, która dusi się w klatkach swojej banalnej, jałowej dreptaniny, czyniącej z człowieka istotę ubezwłasnowolnioną. Jeśli tkwić będziemy w myśleniu formułkami klasycznymi, znajdziemy wytłumaczenie, iż to rzeczywistość kapitalistyczna zrodziła ową postać, a jej prawdziwość wynika stąd, że akcja dzieje się w Anglii. W istocie chyba problem pozostaje bardziej złożony, bo młody robotnik Laci, bohater filmu „Pod prąd", tak bardzo pokrewny tamtej kreacji, jest nie mniej żywy, autentyczny i wiarygodny — w Budapeszcie.

Film Bacsó zamykają — niby klamra — dwie znakomite i wymowne sceny: pierwsza, kiedy patrol milicji aresztuje w nocy parę młodych kochanków; Laciego oraz jego dziewczynę, którzy nie mają kąta dla swej miłości i znajdują go dopiero w celi aresztu, co umożliwia im „wyrozumiała" protekcja komendanta komisariatu — oraz końcowa, gdy zbuntowany Laci patrzy na ryby duszące się w słoju-akwarium w restauracji, wykupuje je i wypuszcza demonstracyjnie z mostu do rzeki — niechaj pływają na swobodzie... Trudno o gwałtowniejsze oskarżenie. Oczywiście, Laci jest typem trochę anarchicznym; w swoim chłodnym, powściągliwym szyderstwie, w swoich powolnych, niedbałych ruchach — na przemian z młodzieńczymi wybrykami, nalotem dziecinady i przyczajonej, „kontestacyjnej" agresywności — jest jakby echem stylu Jamesa Deana czy Zbigniewa Cybulskiego. Ale ma on i chwile pokory, posłuszeństwa, subordynacji, które nic mu w życiu nie dają. Prowokacyjność owego filmu polega i na tym, że o ile schemat czytanki o zbuntowanym nonkonformiście w wydaniu płytko propagandowym mógłby się kończyć jego próbą nielegalnej ucieczki za granicę (ileż to już widzieliśmy takich przypowiastek!), o tyle tutaj bohater na samym początku próbuje nawiać, odsiaduje karę w więzieniu — i przyglądamy się, co dalej robi, kiedy ma już za sobą te wszystkie doświadczenia. W ogóle jest to człowiek dojrzały, w sensie peripetii i doznanych goryczy, który w swojej aktualnej rzeczywistości nie może się zmieścić. Co gorsze, można się obawiać, iż zawsze już taki będzie jego los i jego sytuacja społeczno-psychologiczna, bo jest to człowiek nieukładny z ducha. Chyba, że się zestarzeje, spłaszczy, zejdzie do roli kukły... Ale wtedy, jak to wyraźnie mówi cały film, przestanie być bohaterem „pozytywnym". Przestanie nas interesować i, w sensie moralnym, skapituluje.

Któż jest więc bohaterem naszych czasów? Młody robotnik (bo jednak chyba nie lump, nie „koleś" spod budki z piwem), który tyra przy maszynie (podobnie jak jego angielski kolega ze wspomnianego wyżej filmu Reisza) bez satysfakcji i bez możliwości wyżycia się, w sensie autentycznej, własnej inicjatywy, który acz dorosły, nie zarabia tyle, aby stać go było na samodzielność, tkwiący kątem u brata, bez warunków dla normalnego życia (seksualnego), sypiający z zachłanną bratową — to są przecież prawdziwe, nie upiększone i pierwszy raz tak brutalnie pokazane warunki życiowe. Żeni się z dziewczyną, konduktorką, tylko dlatego, iż mieszka ona przy granicy, i chce ją użyć jako „pilota" do ucieczki. Gdy się to nie udaje i gdy trafia do więzienia, rezygnuje z tego małżeństwa. Znowu powraca do fabryki, zmuszony naśladować drogę życiową brata, którą to drogą gardzi. Wiąże się z kolei z dziewczyną (kapitalna scena ze studentką „badającą życie klasy robotniczej"), dyrektorówną z własnej fabryki. Znów jest w tym coś dwuznacznego, szukanie protekcji, żeby wyskoczyć... Znakomite są tu owe „zderzenia" socjalne. Dziewczyna pozostaje uosobieniem teoretycznego entuzjazmu, on — praktycznego sceptycyzmu. Dalsza jego kariera w zakładzie, bunt przeciwko konserwatywnym interesom i sitwom — w imię nowoczesności, mógłby wyglądać nazbyt programowo, gdyby wynikał z teorii, a nie z charakteru. Jest to bowiem film o charakterze.

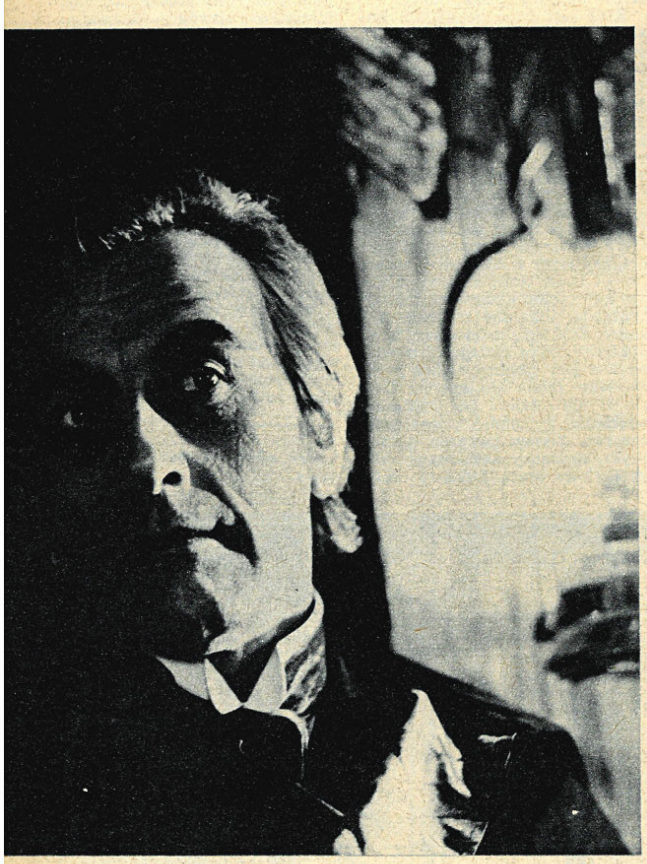
Bohaterem jest człowiek, który nie godzi się na szarzyznę własnego życia. Dlatego będzie zawsze przegrywał doraźnie i zawsze będziemy po jego stronie. Czyli bohater naszych czasów (o dziwo!) to ktoś, kto przy nieco innym spojrzeniu byłby traktowany jako typ jednoznacznie negatywny. A zatem w istocie jest to problem nowego spojrzenia. „Pod prąd" wydaje mi się znakomitym filmem współczesnym o prawdziwym charakterze, wśród prawdziwych realiów życia. Tylko takie filmy można dziś oglądać.

„Pod prąd" (Węgry), reż. Péter Bacsó

Zbuntowany proletariusz

W filmie Tadeusza Konwickiego „Jak daleko stąd, jak blisko" Andrzej Łapicki kreuje główną postać. W zrealizowanym w NRF „Piłacie" Andrzeja Wajdy (według „Mistrza i Małgorzaty" Bułhakowa) jest Afraniuszem, szefem tajnej policji, prawą ręką Piłata. W ekranizacji „Wesela" Wyspiańskiego, w reżyserii Andrzeja Wajdy, gra Poetę.

„Jakaś historia wesoła, a ogromnie przez to smutna"



Rozdarty
Poeta w „Weselu"

Rozmowa z Andrzejem Łapickim

— Chyba ciekawy rok: trzy odmienne role, wszystkie w filmach oczekiwanych z zainteresowaniem.

— Żadnego z nich nie było jeszcze na ekranach: film Konwickiego czeka na premierę, możliwość zobaczenia „Piłata" zależy od zakupu, „Wesele" dopiero się rodzi — dlatego dosyć trudno mi mówić. Oczywiście, praca z artystami tej miary, co Andrzej Wajda i Tadeusz Konwicki przynosi aktorowi ogromną satysfakcję. Zresztą była pani na planie „Wesela", widziała pani, jaką metodą pracuje Wajda.

— Oglądałam początek sceny, kiedy Poeta w krótkim błysku świadomości widzi swoją zjawę.

— Według scenopisu miało być tak: Poeta zatrzymuje się przy stole, patrzy na kartkę papieru, zamienia kilka słów z Panem Młodym. Ostatecznie będzie zupełnie inaczej: pół klęcząc, pół leżąc, dusząc się, Poeta usiłuje uwolnić się od wyimaginowanej pętli. „Poczułem na szyi arkan" — mówi w tekście „Wesela" po spotkaniu z Rycerzem. Z tego zdania wywiódł Wajda cały obraz. W gwałtownym wirowaniu kamery, w rozbłyskach światła, Poeta próbuje rozerwać kołnierz koszuli, wreszcie dźwiga się z kolan, chwytając kurczowo stojącą w kącie zbroję. Zanim się poderwie, w ułamku sekundy przeżyje wizję bitewnego szaleństwa, rojenie o dawno przepadłej polskiej wielkości. Kiedy wstanie, będzie jakby innym człowiekiem; przeżył wstrząs. Wszystkie rozwiązania tej sceny narodziły się przed kamerą. Przy takim trybie pracy jadę codziennie na plan z uczuciem, że będzie się działo coś niezwykłego, w czym warto mieć swoją cząstkę.

— W czasie powstawania sceny, o której mowa, słyszałam uwagę, że dopiero w tym momencie zaczyna się film. Dlaczego?

— Wszystko, co dzieje się w „Weselu" przed pojawieniem się widziadeł, jest rodzajową opowieścią o pewnym wydarzeniu z Bronowic w 1900 roku. Ukazanie się zjaw przenosi realistyczny dramat w sferę poezji, przekształca skandalizujący reportaż w pełen bólu i goryczy rozrachunek z narodową przeszłością, ze współczesnymi Wyspiańskiemu postawami Polaków. Wprowadzenie postaci z widziadeł i snów w realistyczny tok zdarzeń jest jednocześnie najtrudniejszym problemem formalnym. Nie chodzi o wyjaśnienie, skąd się zjawy biorą, współczesny film takich usprawiedliwień nie potrzebuje, lecz o przełożenie treści wyrażonych w dramacie Wyspiańskiego słowem, dyskursem między osobami z widziadeł a realnymi postaciami — na język obrazów.

— Jedną z trudności ekranizacji upatrywano w tym, że „Wesele" jest napisane wierszem. Jak pan i odtwórcy innych postaci dają sobie z tym radę?

— Słowa będzie w filmie niewiele: najważniejsze kwestie, zbitki z różnych fragmentów, urywki zdań. Sytuacja tłumaczy takie potraktowanie dialogu; początkowe partie rozgrywają się w wirze tańca, w gorączkowych strzępach rozmów. Zagłuszani przez orkiestrę i wrzawę tańczących — a ścisk był w tanecznej izbie taki, jak to opisał Wyspiański — musieliśmy swoje kwestie wykrzykiwać, tak jak działoby się na prawdziwym weselu. Być może zwolennicy mechanicznej wierności wobec tekstu, a także ci, którym się zamysł ekranizacji „Wesela" nie podoba, zaprotestują przeciwko takiemu potraktowaniu słowa. Nie sądzę, by mieli rację. Gdyby chodziło tylko o wyrecytowanie tekstu sztuki, wystarczyłoby nagrać płytę. Widziałem różne inscenizacje „Wesela" w teatrze i wiem na pamięć, że Rycerz wchodzi na scenę w błękitnym świetle, Widmo w zielonym, Szela i Branicki w czerwonym. Próba pokazania „Wesela" zupełnie innymi, filmowymi środkami — przez reżysera tej klasy co Wajda — jest chyba szansą odkrycia sztuki na nowo.

Świadomy
„Jak daleko stąd, jak blisko"

Mówienie wierszem traktujemy jako coś oczywistego, swego rodzaju umowę. Inteligenci robią to trochę dla zaznaczenia odrębności, a trochę dla przedrwiwania samych siebie i sytuacji; chłopi — bo ich odezwania mają charakter weselnych przyśpiewek albo rymowanych porzekadeł: „Ptok ptakowi niejednaki, człek człekowi nie dorówna, dusa dusy zajrzy w oczy" — i tak dalej.

— Wspomniał pan o izbie tanecznej; całe wnętrze bronowickiej chaty, stworzone w atelier, jest niezwykle piękne. Izby z maleńkimi okienkami w belkowanych ścianach, malowane w kwiatki chłopskie łóżka i pańskie stoły na nogach wygiętych w lirę, chłopscy święci rzędem pod powałą, pańskie portrety, zegary, świeczniki z orłami. Wszystko autentyczne, z tamtej epoki, wiele przedmiotów wypożyczonych z dworków Tetmajera i Rydla. Czy takie dekoracje i rekwizyty mają wpływ na samopoczucie aktora?

— Oczywiście. Są obdarzone własnym życiem, potrafią stworzyć złudzenie, że podejmujemy rozmowę z tamtymi, dawno zmarłymi ludźmi. Nie tylko rekwizyty są autentyczne, również kostiumy. Mój frak Poety został uszyty siedemdziesiąt lat temu.

— Poeta jest jedną z najbardziej skomplikowanych osób „Wesela". Jednocześnie Wyspiański traktuje go dość zjadliwie. Czy nie ma w tej postaci i czegoś z Czepcowego określenia: „pon latawiec"?

— Prawie wszystkich bohaterów Wyspiański traktuje ironicznie, zjadliwość wobec Poety nie jest wyjątkiem. W „Weselu" można, jak wiadomo, znaleźć wszystko: rodzajowość, satyrę, dramat, komedię. W takiej konwencji ironia wobec postaci nie jest równoznaczna z chęcią kompromitacji. Nie bez przyczyny właśnie Poecie snuje się „jakaś historia wesoła, a ogromnie przez to smutna". Tą historią wesołą, a przez to smutną, jest chyba samo „Wesele".

— Jaki jest pana stosunek do Poety?

— To człowiek mądry i wrażliwy: jasno widzi przyczyny narodowej tragedii, jaką była utrata niepodległości, głęboko odczuwa upokorzenie upadkiem Rzeczypospolitej. Wewnętrznie rozdarty: dręczy go poczucie niemocy a jednocześnie pragnienie działania, jest pełen sceptycyzmu a jednocześnie wierzy, że skrzeczącą pospolitość można przekształcić w wielkość; będzie nią Polska. Wydaje mi się także bardzo współczesny, nawet poprzez swoje słabości: myśli mądrze, pisze jak się zdarzy, żyje byle jak. Przenosząc tę postać w sferę ogólnych znaczeń, jakie niosą osoby z „Wesela", zwykliśmy traktować Poetę jako wyraziciela dążeń, słabości i rozterek ówczesnej inteligencji. Taki bohater jest mi najbliższy. KTT napisał kiedyś artykuł o polskich aktorach, wiążąc ich z określonymi typami postaci; mnie przydzielił rolę notorycznego inteligenta — i chyba to prawda. Jest więc zrozumiałe, że staram się Poetę obronić, gram go popierając jego racje. Widzę w nim jedną z najważniejszych postaci „Wesela"; przecież to on — przywołując Chochoła, za którym wkracza cały korowód zjaw — organizuje dramat.

— Chochoła przywołuje się po dziś dzień...

— Świadczy to o żywotności „Wesela", o trafności i sile symboli stworzonych przez Wyspiańskiego.

— Jak pan pogodził ze swymi dyspozycjami aktorskimi rolę szefa policji w „Piłacie"?

— To także prawdziwy inteligent, chociaż zawodowy morderca. Niezmiernie plastyczna postać: po pierwszej lekturze książki wyobrażałem go sobie w najdrobniejszych szczegółach. Wybitnie zdolny, ukrywający pod maską oschłości wewnętrzną gwałtowność, z kompleksem „tego drugiego", zawsze w cieniu Piłata — człowieka mającego władzę. Wajda ukazuje wydarzenia sprzed dwóch tysięcy lat na tle dzisiejszego wielkiego miasta; kręciliśmy film na ulicach Frankfurtu nad Menem, na autostradzie pod Wiesbadenem, na stadionie w Norymberdze. We współczesnej scenerii historia o Piłacie i Chrystusie staje się opowieścią współczesną.

— Słyszałam, że w czasie kręcenia zdjęć we Frankfurcie wzięto pana za prawdziwego przedstawiciela tajnej policji, co już jest pewnym sukcesem tej roli...

— Tak, któryś z gapiów dopytywał się, czy należę do obstawy.

— Najwcześniej zobaczymy pana na ekranie jako bohatera filmu Konwickiego. Postać najmniej tradycyjna, chyba więc najtrudniejsza?

— Właściwie postaci w tradycyjnym sensie nie ma; spełniam rolę swego rodzaju narzędzia, którym autor posłużył się dla przekazania treści. Jest to nie tyle klasyczny bohater, ile projekcja myśli autora, jednocześnie przedmiot i podmiot wydarzeń. Patrząc od strony czysto aktorskiej, różnica między taką postacią a rolą tradycyjną polega na tym, że gram człowieka świadomego co będzie dalej, angażuję się w akcję, a jednocześnie ją komentuję, jestem w tej samej chwili uczestnikiem i obserwatorem wypadków. O takim stylu gry mówiłem na łamach FILMU przed rokiem; było to wówczas nowe zjawisko. Próbowałem wtedy je określić jako „nadświadomość sytuacji". Marzyło mi się, żeby w ten sposób zagrać; film Konwickiego dał mi znakomitą szansę, tym cenniejszą, że twórczość tego pisarza jest mi szczególnie bliska. Na ile mi się udało, to oczywiście inna sprawa.

Gwałtowny
Afraniusz w „Piłacie"

— Może to ryzykowne porównanie, ale wydaje mi się, że pomiędzy bohaterem „Jak daleko stąd, jak blisko" a Poetą z „Wesela" istnieje jakiś rodzaj pokrewieństwa.

— Film Konwickiego, w swoim sposobie myślenia, temperaturze uczuciowej, związkach z tradycją polskiej sztuki, wyrasta z tego samego pnia, co „Wesele". Nie jest to pokrewieństwo dosłowne, ale te dwie postacie, mimo iż dzieli je siedemdziesiąt lat, chyba rzeczywiście są sobie bliskie.

Rozmawiała: **BOŻENA JANICKA**

1

Zabawne przygody
Vera Kresadlova z dziećmi Formana

Mówi

Wija Artmane

— Od czasu mego ekranowego debiutu w roku 1957 — mówi popularna aktorka łotewska — (zdjęcie nr 5) — („Nikt nie chciał umierać") — zagrałam w ponad dwudziestu filmach, realizowanych we wszystkich prawie wytwórniach Związku Radzieckiego. Ostatnio, na przykład, przebywałam w Tbilisi, gdzie wystąpiłam w gruzińskim filmie sensacyjnym „Ja — sędzia śledczy". Niemniej uważam, że dla aktora najważniejszy jest teatr — i dlatego cieszę się, że mam teraz dość czasu, by kontynuować występy w Akademickim Teatrze Artystycznym w Rydze, mojej macierzystej scenie; aktualnie gram rolę Arii w sztuce „Indulis i Aria", napisanej przez klasyka łotewskiej dramaturgii, Jana Rainisa.

Sporo czasu zajęła mi też w ostatnich latach praca społeczna. Byłam delegatem na XXIV Zjazd KPZR, uczestniczyłam w spotkaniach organizowanych w wielu ośrodkach przemysłowych naszego kraju. Spotkania i dyskusje z ludźmi różnych zawodów są szczególnie pożyteczne dla aktora, wzbogacają jego wiedzę i doświadczenie, a to naprawdę bardzo się potem przydaje w pracy nad rolą. Może to zabrzmieć banalnie, ale nie wyobrażam sobie współczesnego aktora, który by nie miał od czasu do czasu prawdziwego, bezpośredniego kontaktu z ludźmi ciężkiej fizycznej pracy.

We współczesnym filmie nie można już dzisiaj zawierzyć szmince, charakteryzacji. Jeżeli aktor czuje wewnątrz pustkę, kamera — a w rezultacie i widz — natychmiast to zauważy. Charakteryzacja może pomóc w podkreśleniu wieku, może wygładzić zmarszczki albo ich dodać, nie jest jednak w stanie uwierzytelnić kreowanej postaci. Niegdyś nazywano aktora kabotynem, hipokrytą, komediantem — dzisiaj określenia te straciły sens. Nasz zawód cieszy się społecznym szacunkiem — i od aktora też wymaga się więcej; mam zwłaszcza na myśli jego postawę społeczną, oblicze moralne.

Kto, co, gdzie?

MOSKWA. Liubow Orłowa, licząca obecnie 70 lat, pragnie wrócić na ekran. Znakomita aktorka napisała scenariusz do sensacyjnego filmu szpiegowskiego „Szpak i lira", w którym zagra postać głównej bohaterki — szpiega, wspominającej po latach swą misję.

HOLLYWOOD. Po filmie „Klute", Jane Fonda (zdjęcie nr 4) wystąpi znowu u boku Donalda Sutherlanda w filmie „Steelyard Blues" w reżyserii Alana Mayersona.

LONDYN. Theodore J. Grouya przygotowuje film „De Profundis" — o życiu Oscara Wilde'a. Scenariusz został opracowany na podstawie listów pisarza z więzienia.

PARYŻ. Alexandre Astruc przygotowuje ekranizację utworu J. W. Goethego „Pokrewieństwa z wyboru".

SZTOKHOLM. „Głos Noverlunu" — taki tytuł nosi film „science-fiction", realizowany przez Torbjörna Lindqvista. Bohaterem jest astronauta, który przenosi się w przeszłość, by poznać obyczaje przodków. W rolach głównych: Sten Andenstam i Eva Rydberg.

BUDAPESZT. Pal Scheffer i Tamas Andor ukończyli film „Czarny pociąg", poruszający problem robotników dojeżdżających z odległych miejscowości do pracy w stolicy.

HOLLYWOOD. Sławny musical „Człowiek z La Manchy" zostanie przeniesiony na ekran. W rolach głównych wystąpią Sophia Loren i Peter O'Toole, reżyserować będzie Arthur Hiller („Love Story").

PARYŻ. Romy Schneider (zdjęcie nr 3) gra w dwóch filmach z Maurice Ronetem. Pierwszy z nich, „Miłość tej drugiej", opowiada o kobiecie zakochanej w mężu swej siostry. Drugi ma być historią kryminalną.

NOWY JORK. Film „Mała sierotka Annie" (1918) z Colleen Moore, wyświetlony w telewizji, został tak entuzjastycznie przyjęty przez dzieci, że nakręcono jego nową wersję z Raquel Welch w roli tytułowej (zdjęcie nr 2).

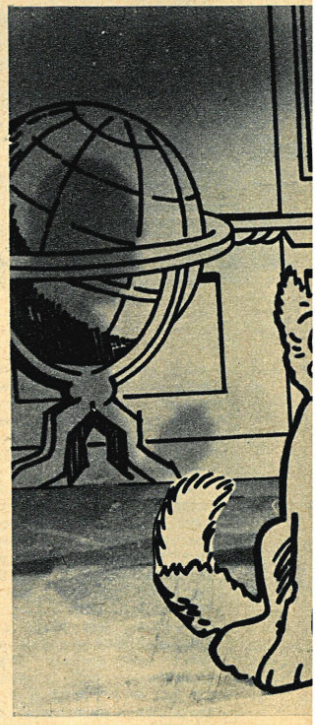
BELGRAD. Reżyser Tori Janković ukończył realizację filmu „Najdłuższy dzień roku", o pamiętnym trzęsieniu ziemi w Banjaluce przed trzema laty.

Ciekawostki

Bank scenariuszy

Sześciu brytyjskich scenarzystów i reżyserów, m. in. Robert Bolt, Peter Hall i John Hopkins, założyło wspólnie z producentem Dimitri de Grunwaldem spółkę, której zadaniem jest propagowanie scenariopisarstwa filmowego. „Bank scenariuszy" — jak nazwał to przedsięwzięcie Peter Hall — dąży do popierania ambitnych scenarzystów, m. in. poprzez nawiązywanie i ułatwianie wzajemnych kontaktów między reżyserami a pisarzami. Spółka zamierza dążyć do zacieśniania współpracy między obiema stronami także na etapie realizacji filmu; przewiduje również, że niektórzy scenarzyści staną się z czasem samodzielnymi autorami dzieła filmowego.

W przyszłości spółka mogłaby się podjąć produkcji i rozpowszechniania swych filmów, stałaby się więc niezależnym przedsiębiorstwem. Na razie jednak założyciele przewidują, że przynajmniej przez rok będą pracować bezinteresownie. Pierwszym filmem, który ma wyjść z „banku scenariuszy", będzie „Lamb" — według



omysłu i w reżyserii Roberta Bolta. Główne role w tym filmie mają ob-grać: Sarah Miles, Laurence Olivier, Ralph Richardson i Richard Cham-berlain.

Obyczaje

„Przygody Gerarda" w Paryżu

Dopiero w grudniu ub. roku publiczność paryska mogła zobaczyć na ekranie postać Napoleona w filmie Jerzego Skolimowskiego „Przygody Gerarda" według Conan Doyle'a, choć dzieło nie należy do najnowszych. Pokaz odbył się w paryskiej Cinémathèque — i to tylko jeden raz. Kopię sprowadzono z Londynu, bo francuskie przedstawicielstwo firmy United Artists (współproducenta i dystrybutora filmu) nie posiadało ani jednej. Amerykańska firma obawiała się, że nieco zjadliwa interpretacja roli cesarza Francuzów przez znanego aktora Eli Wallacha może narazić na szwank stosunki amerykańsko-francuskie. Napoleon Wallacha bowiem, prezencją i zachowaniem przypomina trochę Göringa, zwłaszcza gdy zabawnie wypina pierś obwieszoną orderami. Toteż paryska „L'Aurore" pisała z wyraźnym niezadowoleniem: „Pokazano Francuzom Napoleona w stylu Braci Marx".

Sam Jerzy Skolimowski, w wywiadzie dla prasy francuskiej, tak mówił o perypetiach dystrybucyjnych „Przygód Gerarda":

— W 1969 roku przyjechali do Polski producenci amerykańscy i włoscy, proponując mi nakręcenie wielkiego widowiska historycznego z okresu kampanii Napoleona w Hiszpanii. Ten rodzaj filmu był mi zupełnie obcy, w dodatku nie znałem tekstów Conan Doyle'a, które inspirowały scenarzystę. W ciągu dwudziestu minut opowiedziano mi treść scenariusza — i zdecydowałem się przyjąć ofertę. Postanowiłem zastosować jedyny zabieg, jaki mógł mi pomóc w wybrnięciu z zadania: zakpić z całej imprezy, poczynając od hollywoodzkiego systemu produkcji, poprzez proponowany gatunek filmowy, na postaciach scenariusza kończąc. Dlatego spróbowałem pokazać Napoleona, ignorując zupełnie jego legendę. Producenci byli przerażeni: zaczęli ciąć film, dodawać komentarze. Przede wszystkim jednak nie wypuścili go na francuskie ekrany.

Narkotyki

Kolejnym aktorem aresztowanym za posiadanie narkotyków jest Pierre Clementi („Piękność dnia"), „Beniamin", „Mleczna Droga"). Ujęty został po przeprowadzeniu rewizji w jego rzymskim mieszkaniu.

Kronika

Chaplin kontra Charlie

Charles Chaplin, który kończy w kwietniu 83 rok życia, przybył do Londynu, by zorientować się, jak wygląda rozpowszechnianie jego dawnych filmów. Nie obeszło się bez konferencji prasowej.

„Chaplin nie kręci wprawdzie filmów, czyni jednak wszystko, aby nas zaskoczyć i rozweselić — pisze jedno z pism. — *Postanowił ni mniej, ni więcej tylko zniszczyć i podeptać własny mit".*

Oto kilka wypowiedzi sędziwego mistrza kina:

— *Nigdy nie zależało mi na tym, aby rozweselać ludzi. Jeżeli to robiłem, to tylko po to, aby zadowolić producentów. Nie interesowałem się polityką. Nie miałem też nigdy zamiaru intelektualizować mego Charliego. Wynalazłem go po to, aby zarabiać. Czy chciałem zmienić świat? Nie, ale ludzie chętnie w to uwierzyli. Pieniądz był dla mnie zawsze wszystkim. Być biednym to poniżające. Naprzód pieniądze, potem sztuka. Jeżeli kogoś tym rozczarowałem, nic na to nie poradzę. Moja słabość to kobiety. Zawsze je kochałem.*

„Cyniczne czy sklerotyczne?" — pytają w swych relacjach reporterzy, kwitując z ironią — spotkanie z Chaplinem.

Z Tours do Grenoble

Francuskie organizacje filmowe związane z produkcją i dystrybucją krótkiego metrażu połączyły się niedawno w jedno Stowarzyszenie Filmu Krótkometrażowego. Nowe stowarzyszenie uznało, że wobec nieprzychylnego stanowiska władz samorządowych w Tours, organizowanie Międzynarodowych Dni Filmu Krótkometrażowego w tym mieście nie jest dalej możliwe. Tegoroczne Dni postanowiono zorganizować w marcu br. w Grenoble. Impreza — wzorem naszego festiwalu krakowskiego — składać się będzie z dwóch części: dwudniowego festiwalu krajowego i trwającego pięć dni festiwalu międzynarodowego. W ciągu całego tygodnia odbywać się będą „targi" filmów krótkometrażowych.

Na planie

Jeszcze raz Homolka

Jak już pisaliśmy, Jaroslav Papoušek realizuje trzeci z kolei film o rodzinie Homolków, zatytułowany „Homolka a tobolka" (Homolka i portfel). Rzecz dzieje się w zimie; pan Homolka wraz z rodziną wyjeżdża na wczasy do znanej miejscowości wypoczynkowej i przeżywa nowe zabawne przygody. W grudniu ub. r. brak śniegu przerwał realizację filmu i dokończenie zdjęć spodziewane jest w najbliższym czasie.

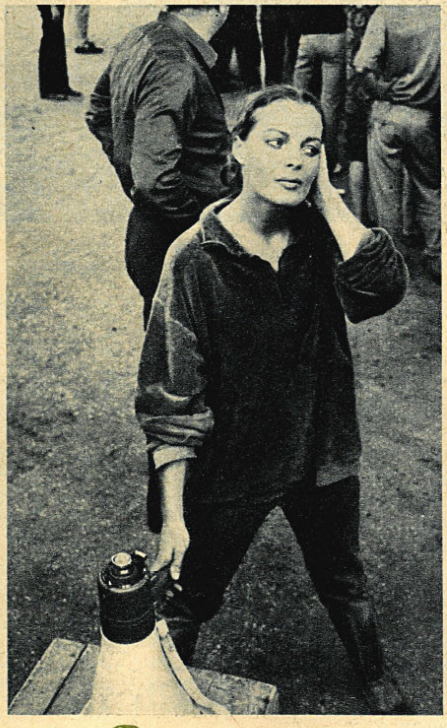
— Mógłbym zajmować się losami rodziny Homolków jeszcze wiele lat — mówi reżyser. — Ale pozostanę najprawdopodobniej przy tryptyku. Lubię nowe pomysły i nowe środki wyrazu. Sam piszę scenariusze, bawi mnie wymyślanie sytuacji i bohaterów, a ponieważ doszła jeszcze do tego pasja realizacji filmów, nie piszę już dla innych. Kręcę to, co sam wymyślę.

Wśród rodziny Homolków nie mam ulubionej postaci. Lubię ich wszystkich jednakowo. Zderzam poszczególne charaktery i czekam co z tego wyniknie. W moim nowym filmie jest scena nauki jazdy na łyżwach. A że wszyscy bohaterowie umieją już jeździć na łyżwach, zacznie się zabawa w udawanie.

Obok stałych odtwórców — Josefa Sebanka, Marii Motlovej, Very Křesadlovej (zdjęcie nr 1), Františka Husaka i Heleny Ružickovej — w nowym filmie o Homolce występują Iva Janžurova i Juri Hrzan.

5 *Społeczna postawa*
Wija Artmane

2 *Entuzjazm dzieci*
Raquel Welch

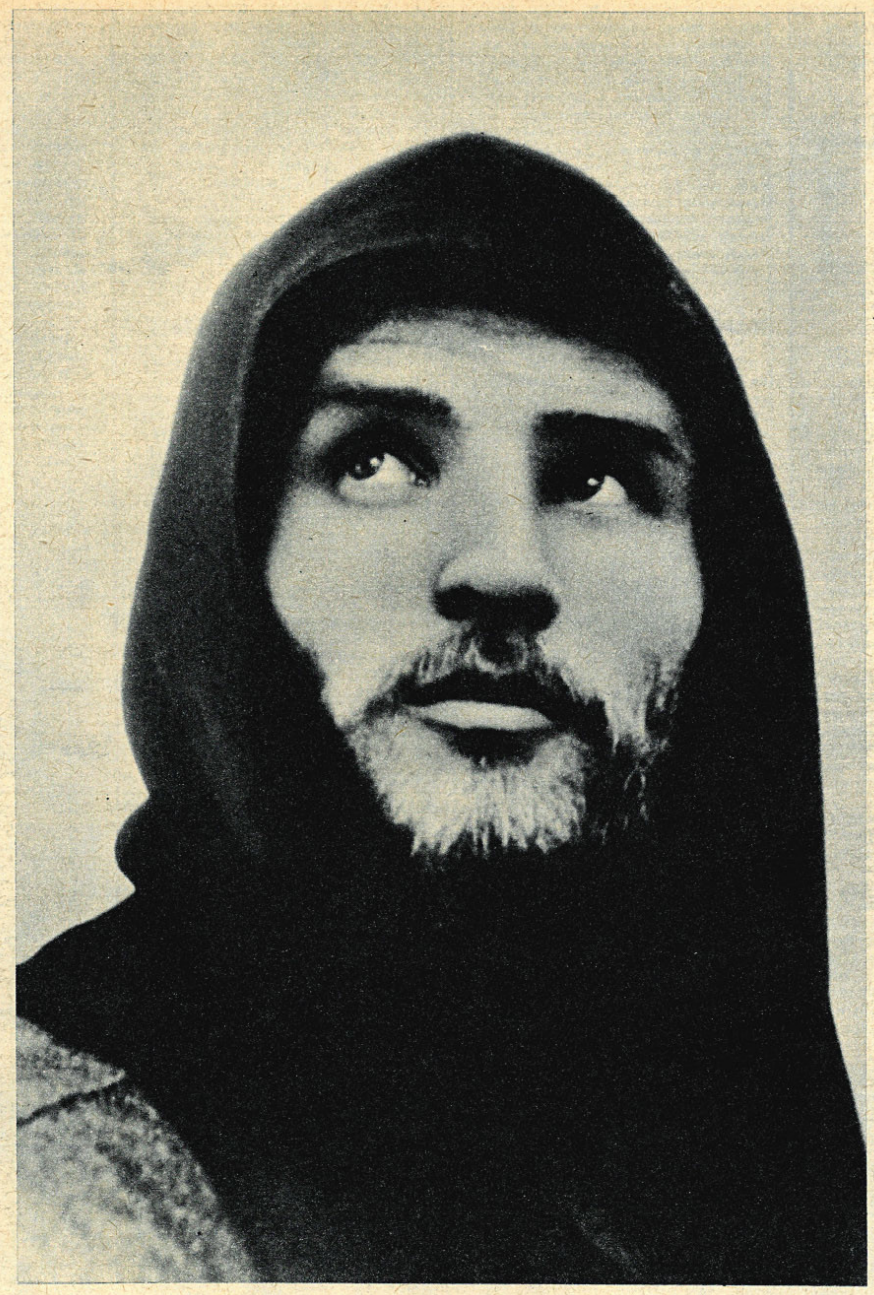


3 *Dramat kobiety*
Romy Schneider

4 *Kolejna rola*
Jane Fonda

FILM O RUBLOWIE

NA EKRANACH MOSKWY



Twórca i epoka
Anatolij Gołynicyn jako Rublow

OPINIE I SPORY

Na ekranach radzieckich ukazał się dawno oczekiwany film „Andriej Rublow" w reżyserii Andrieja Tarkowskiego. Ten trzygodzinny ekranowy fresk o wielkim malarzu rosyjskim z przełomu XIV i XV wieku, zakończony przed kilku laty, wywołał liczne kontrowersje w radzieckim środowisku filmowym. Wyświetlony poza konkursem na festiwalu w Cannes — 1969, spotkał się z wysoką oceną, przyznano mu wtedy nagrodę międzynarodowej krytyki (FIPRESCI). Tymczasem Andriej Tarkowski zdążył już zakończyć swój następny utwór — „Solaris", ogromne przedsięwzięcie filmowe, oparte na znanej powieści Stanisława Lema.

Pojawienie się „Andrieja Rublowa" na ekranach spotkało się z dużym zainteresowaniem. Moskiewskie kino „Mir", w którym wyświetla się film, jest ciągle pełne. Jakie wrażenie wywarł film Tarkowskiego na widzach? Jakie spory budzi? Dyskusja, jak się zdaje, nie dotyczy walorów artystycznych, które są oczywiste nawet dla najbardziej zaciętych antagonistów, lecz koncepcji ekranowego portretu samego Rublowa.

I tak np. recenzent „Komsomolskiej Praw-

dy" stwierdza, że film zdumiewa **„wyrazistością montażu, subtelną muzycznością budowy kadru, wirtuozerską umiejętnością zachowania jednolitości stylu. Jest to dzieło utalentowanych filmowców, którzy nie poszli drogą: od Rublowa do idei i postaci filmowej, ale posłali wielkiego malarza na golgotę własnego autorskiego zamysłu"**. Autor artykułu, G. Ogniew, pisze, że gdyby z całego dorobku Rublowa przetrwała do naszych czasów tylko jego ikona przedstawiająca św. Trójcę, to i tak wiedzielibyśmy o nim to, co najważniejsze: **„Jak patrzył w niezmierzony błękit nieba. Jak wdychał cudowne zapachy lasu. Jak był nieugięty, jak nie chylił głowy ani przed nieszczęściem, ani przed groźbą kary"**. Recenzent kończy: **„Taki był prawdziwy Rublow"**. Ale zaraz lojalnie dodaje, że o takim (i każdym innym) Rublowie **„milczą kroniki"**. Zdaniem recenzenta — **„milczy o tym również film"**.

Autorzy „Andrieja Rublowa" zaproponowali bowiem własną, bardzo oryginalną koncepcję opowieści o wielkim mistrzu. Nie wymyślają barwnej fabularnej anegdoty, ani nie odtwarzają żadnego z owych — tak nieodzownych w dawnych filmach o genialnych malarzach — momentów, gdy plamę „kładzie na wyczekującej płaszczyźnie deski pędzel wielkiego malarza", a „trzepotanie natchnienia dotyka światłem jego twarzy", jak tego domaga się od Tarkowskiego jego polemista.

Autorzy filmu prezentują po prostu szereg epizodów, których tematem jest „człowiek i epoka". Każda z nowel ukazuje przy tym inny aspekt losów człowieka, a wraz z nim narodu, w obliczu najcięższych doświadczeń dziejowych. Postać Rublowa przewija się w poszczególnych epizodach filmu, jest on jednym ze współczesnych, który doświadcza na sobie wszystkiego, co było udziałem całego narodu w historycznym kołowrocie epoki. Ekranowy Rublow jeszcze niczego nie maluje, on „tylko" chłonie historię, jest „tylko" człowiekiem, który patrzy, słucha, cierpi, medytuje — aż do samego finału, gdy w blasku wspaniałych, czerwono-złocistych barw pojawiają się na ekranie jego dzieła. Autorzy darowali sobie opowieść o ich powstawaniu — na rzecz Historii; próbują dociec, co kształtowało świadomość Rublowa jako człowieka, duchownego, artysty, uczestnika epoki. Trudno odmówić tej metodzie braku realistycznego klucza w próbie odtworzenia faktów.

Jesteśmy więc świadkami tatarskich najazdów, akcji eksterminacyjnych, zarazy, plag dziesiątkujących ludność, ale życie, twórcze siły narodu są niezniszczalne, odradzają się za każdym razem na nowo. Najpiękniej może ukazuje to końcowa nowela o młodziutkim ludwisarzu, który — w braku doświadczonych fachowców — sam podejmuje się skomplikowanej operacji odlania dzwonu.

Rublow nieustannie znajduje się w polu działania przeciwstawnych sił materialnych i moralnych, porusza się między dobrem a złem, gwałtem a miłością, okrucieństwem a dobrocią. Nie zamyka się jednak w pancerzu ewangelicznej pokory, jest zdolny do czynu i w zbezczeszczonej przez najeźdźców świątyni zabija gwałciciela. Jego postawą i czynami kieruje zawsze imperatyw człowieczeństwa, jak gdyby starał się ocalić wszystko, co ludzkie, w każdej minucie swego życia; takim pozostaje do samego ostatka, do chwili, gdy jego głęboki, niezachwiany humanizm zmaterializuje się w finałowej etiudzie cudownych ikon.

Z. P.

zapiski krytyczne

● EKSPERYMENT HANUSZKIEWICZA ● PRAWDZIWIEJ NIŻ W ŻYCIU ● AKTORSTWO — ADAPTACJA ● POTRZEBA I BARBARZYŃSTWO ●

PIĄTEK

Podobno Adam Hanuszkiewicz chce zrobić film. Widziałem wprawki reżysera. Wariacje na trzech ekranach na rocznicę powstania PPR. Na scenie żywy chór. Nad chórem owe trzy ekrany obok siebie. Czasem ten sam kadr zostaje trzykrotnie powtórzony; albo na dwóch ekranach dzieje się to samo, na trzecim co innego; albo co innego na każdym ekranie. Te manipulacje nie są przypadkowe. Trzykrotny np. obraz uderza mocno, jest apodyktyczny; kiedy na jednym ekranie coś odmiennego zaczyna się dziać, robi się „dysonans", wchodzi quasi życie.

Pierwsza połowa tryptyku Hanuszkiewicza montażowa: kawałki cudzych filmów, kronik, nieruchome fotografie. Pod koniec reżyser pokazał własne obrazy: fragmenty telewizyjnego „Pana Tadeusza" w kolorze, chór chłopięcy, balet. Zwłaszcza balet wypadł ładnie. Zdjęcia utrzymane w bieli i srebrze, białe stroje baletnic na tle srebrzystych kotar. Ekrany pokazują różne figury baletu, po czym stają się jednym ekranem, złożonym z trzech segmentów i balet rozciąga się na całą szerokość.

Podobne eksperymenty robił kiedyś (do ostatnich czasów) Abel Gance we Francji. Parodiował go Clair. Piscator wprowadzał projekcję filmową na teatralną scenę, obok żywych aktorów. Czechosłowacka „Laterna magica" polegała na operowaniu rozdzielnymi ekranami różnej wielkości i formatu.

SOBOTA

Jeszcze o adaptacji. Jarosław Iwaszkiewicz pisał niedawno w „Twórczości" o wrażeniu, jakie wywarł na nim Leningrad, który zobaczył po raz pierwszy dopiero ubiegłego lata:

„Było to miasto, o którym się tyle wiedziało od czasów najwcześniejszej młodości. Czytało się o nim w literaturze własnej i obcej, wiedziało się o nim wszystko (...) Zdawało się, że z książek znam tutaj każdy kamień, że wiem, jak wygląda Jeździec Miedziany i gdzie szedł z latarką Oleszkiewicz, że wiem, jakimi mostami jeździł Nos, który zgubił swego właściciela, i gdzie zdjęto szynel z Akakija Akakijewicza. Przeżywało się to wszystko, ale się n i e w i d z i a ł o.

Teraz zobaczyłem. I jak w jakiej grze zręcznościowej, czy jak w japońskim bilardzie, wszystkie te rzeczy, które miałem w pamięci, które ikwiły w wyobraźni, które istniały w ramach wyimaginowanych, poczęły trafiać do swoich łuz; nagle znajdowały się na swoim z dawna przygotowanym miejscu, w im przynależnej przestrzeni, znajdowały swoje miejsce na ziemi. A znajdując je zabarwiały się odpowiednio i, powiedziawszy z ręką na sercu, stawały się p r a w d z i w e."

Tekst ten mógłby się znaleźć w antologii poświęconej zagadnieniom adaptacji filmowej. Potrzeba zobaczenia dzieła literackiego jest tak naturalna i silna, że adaptacje będą powstawać jak długo będzie istniał film, bez względu na to, że praktyka owa jest często barbarzyństwem.

PONIEDZIAŁEK

Drugą na przestrzeni krótkiego czasu znakomitą rolę Jana Świderskiego na ekranie telewizyjnym był, po kupcu Salomonie w „Cenie" Arthura Millera, monolog Marmieładowa ze „Zbrodni i kary" Dostojewskiego. Znów twarz starego człowieka. Mało kto dziś umie jak Świderski charakteryzować się. Nie tylko chodzi o maskę, ale o naturalność zachowań maski, jej mimikę, głos. Salomon i Marmieładow mogli się stać postaciami trochę podobnymi, obaj starzy, zniszczeni, w nędzy, obaj też mają swoistą mądrość i dowcip. A przecież w wykonaniu Świderskiego każdy jest zupełnie inny.

Bardzo trudno było nie przeszarżować Marmieładowa. To typ szekspirowski. Poza tym, ta postać nie była pisana dla sceny. Nie jest przygotowana do wcielenia się w żywego człowieka. To monolog przede wszystkim do czytania. Interpretacja Świderskiego stała się adaptacją utworu, czyli utworem odmiennym. Znakomitą sztuką adaptacji.

WTOREK

„Cienie" Johna Cassavetesa w dziesięć lat po premierze na telewizyjnym ekranie. Wydawałoby się, co może zestarzeć się w tym filmie robionym na autentycznych ulicach, w autentycznych knajpach, w którym grali prawie amatorzy improwizując dialogi. A jednak...

Są to sceny z życia Murzynów nowojorskich. Wąskim strumykiem płynie intryga miłosna, miłość mulatki do białego chłopca, i później jak on ją — bo jest mulatką — porzuca. Parę jeszcze postaci szkicowo zaznaczonych: jej brat, też mulat, „biały Murzyn", nie należący ani do białych, ani do czarnych; drugi brat, jedyna twarda postać w filmie, nieudany śpiewak.

A jednak — powiadam — „Cienie" już myszką trącą. Chociaż tyle współcześnie jest podobnych filmów, złożonych tak samo z fragmentów, wykorzystujących tak samo naturalną scenerię i naturalnych aktorów. Może „Cienie", jak wiele pionierskich utworów, zostały zagłuszone przez utwory następne, lepiej rozwijające formułę, którą Cassavetes zaproponował? I jeszcze, współczesny film coraz częściej ma tylko kształt utworu improwizowanego: aktorzy grają naturalnych aktorów, ich dialogi „grają" nie przygotowany tekst, i wygląda to prawdziwiej niż w życiu.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

STANISŁAW JANICKI

POTENTACI i NIEZALEŻNI

Jak rysuje się aktualna sytuacja japońskiej kinematografii? Spadek zainteresowania filmem, polaryzacja publiczności i repertuaru, kłopoty finansowe wytwórni, kapitulacja wybitnych reżyserów — oto zjawiska wskazujące na konieczność reorganizacji kina w tym kraju. Ale kto tego dokona?

Korespondencja własna z Japonii

Mówiąc o kinie japońskim należałoby właściwie mówić nie o jednej, lecz przynajmniej o dwóch kinematografiach. Bo wprawdzie Wielka Piątka, czyli czołowe, istniejące od kilkudziesięciu lat wytwórnie (Toho, Shochiku, Toei, Nikkatsu, Daiei) ciągle jeszcze produkują ponad dwieście filmów rocznie, ale taką samą ilością mogą się wykazać również produkcje niezależne. Te z kolei dostarczają utworów, które można podzielić na filmy artystyczne, wyświetlane przede wszystkim w kinach typu studyjnego, oraz filmy konfekcyjne, przeznaczone dla niewybrednej publiczności.

Wielka Piątka już zresztą nie istnieje. Przed trzema miesiącami zbankrutowała Daiei. Podobny los grozi pozostałym wytwórniom, szczególnie Nikkatsu. Na razie najlepiej trzyma się Toei, a to dzięki filmom typu „yakuza" (będzie jeszcze o nich mowa niżej). Wielkie wytwórnie przeżywają głęboki i ostry kryzys — finansowy, artystyczny, prestiżowy. Finansowy próbują ratować przy pomocy popularnych gatunków filmowych, artystyczny — angażując utalentowanych twórców, prestiżowy — robiąc dobrą minę do złej gry... Mimo to ilość kin należących do wielkich wytwórni maleje, a frekwencja w nich spada.

Produkcje niezależne jakoś wychodzą na swoje, choć ich sytuacja także nie jest najlepsza. Ambitne filmy mogą przecież liczyć na niewielką ilość widzów, natomiast „niezależna konfekcja", szczególnie filmy erotyczne, tracą publiczność z dnia na dzień.

To, o czym się mówi i na co się chodzi w Tokio (abstrahuję od filmów zagranicznych, które — jak wszystko, co obce — cieszą się w Japonii szczególnym uznaniem i dużym powodzeniem), dotyczy w zasadzie dwóch kręgów: popularnych gatunków, produkowanych najczęściej przez wielkie wytwórnie, oraz filmów ambitnych, realizowanych przez młodych twórców jako produkcje niezależne. I o tych dwóch kręgach chciałbym kilka słów powiedzieć.

FILMY, KTÓRE SIĘ OGLĄDA

Wspomniałem, że Toei trzyma się dzięki filmom „yakuza". Jest to japońska odmiana filmu gangsterskiego. Filmy „yakuza" narodziły się już w latach dwudziestych. Wtedy ich bohaterem był samuraj, zwolniony, najczęściej niesłusznie, ze służby przez swego pana. Szukał więc zemsty, stawał jednak również w obronie słabych i uciskanych. Znajdował się poza prawem, lecz wymierzał sprawiedliwość. Taki japoński Janosik, z tym, że nigdy nie trudnił się rabunkiem. Walczył zawsze w pojedynkę z całymi zastępami policjantów.

Ostatnio „yakuza" zrzucił kostium historyczny. Stał się też bardziej brutalny, okrutny. Rzadko walczy sam, tworzy lub przyłącza się do zorganizowanej już grupy. „Yakuza" walczą zazwyczaj między sobą, ale czasami uwalniają jakieś miasto od skorumpowanych urzędników albo mieszają się do spraw politycznych. Jeden z gangów, występujących w filmie Kinji Fukasaku „Gangsterzy na Okinawie", powiązany jest np. z amerykańskim podziemiem przestępczym, które kwitnie w cieniu amerykańskich baz wojskowych. Na marginesie — odtwórca jednej z głównych postaci to autentyczny były „yakuza", boss wielkiego gangu, który po wyjściu z więzienia specjalizuje się teraz w rolach, które kiedyś grał w życiu.

Filmy „yakuza" oglądane są przede wszystkim przez ludzi młodych, zrewoltowanych albo sfrustrowanych. Są tak zagubieni i niezadowoleni, jak bohater; podobnie jak on nie widzą dla siebie żadnych perspektyw. Przyjechali do Tokio z małych miast i wsi, niewiele zarabiają, nikt się o nich nie troszczy. Ich jedyną rozrywką są automaty do gry „pachinko" oraz kino. Okupują je godzinami, znajdując na ekranie odbicie swych nastrojów i marzeń.

Na widowni kin, w których wyświetla się cykl komediowy „Życie człowieka jest pełne trosk" Yoji Yamady, oglądamy inną publiczność — urzędników, ekspedientki, robotników z małych warsztatów i fabryk, słowem tych wszystkich, którzy na ogół nie wychodzą z domu, zadowalając się siedmioma kanałami barwnej telewizji. Tym większy to sukces, największy zresztą w ostatnim okresie. Bohaterem cyklu „Życie człowieka" jest niejaki pan Tora (gra go niezwykle popularny komik Kiyoshi Atsumi), sprzedawca wędrowny, który nie traktuje jednak swego zajęcia zbyt poważnie. Ot, wędruje po kraju, odwiedza krewnych i znajomych, pomaga im w rozwiązywaniu codziennych kłopotów. Nigdzie się nie śpieszy, niczym nie martwi, bierze życie z uśmiechem. Zjednuje mu to sympatię i zapewnia ogromną popularność.

Klasyczne filmy historyczne prawie zupełnie zniknęły z ekranów japońskich. Te nieliczne, które się jeszcze ogląda, to najczęściej filmy „yakuza". Zmierzch przeżywają także filmy o potworach oraz filmy erotyczne. Erotyka przeniknęła zresztą do innych gatunków tak mocno, że czasem nie wiadomo jak dany film traktować: czy to jeszcze film erotyczny, czy już dramat psychologiczno-obyczajowy (i na odwrót). Najciekawsze filmy erotyczne realizuje młody reżyser Koji Wakamatsu. Najpierw lubował się w tematach i scenach sadystycznych i masochistycznych, teraz stara się oddać nastrój zagubienia i zawodu, jakiego doznała radykalna część młodzieży po burzliwych demonstracjach ostatnich lat, w filmach — „Uciekając w szaleństwo, umierając w miłości" czy „Tajemniczy kwiat".

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

Oczywiście nie tylko mówi, ale i ogląda, na ogół jednak tylko w kinach studyjnych. Są to filmy młodych niezależnych reżyserów. Niektóre nazwiska są już dobrze znane na świecie. Nagisa Oshima to dziś najbardziej konsekwentny i najambitniejszy reprezentant radykalnego politycznie ruchu awangardy filmowej. Debiutował w 1959 roku; był wtedy jednym z twórców japońskiej „nowej fali". Zawsze interesowały go losy, postawy i nastroje młodzieży. W niezwykle oryginalny sposób mówi o tym w filmie „Po wojnie tokijskiej" (wojną tokijską nazywa się burzliwe demonstracje studenckie, jakie odbyły się dwa, trzy lata temu), pokazując rozdarcie i bezsilność, tak charakterystyczne dziś dla kręgów radykalnej młodzieży. W swym najnowszym filmie „Ceremonia" analizuje — już szerzej — główne zjawiska i tendencje polityczne powojennej Japonii. Czyni to na przykładzie pewnej możnej rodziny, skłóconej i chylącej się ku upadkowi.

Uśmiech i życzliwość
„Życie człowieka jest pełne trosk"

Problemy polityczne — w powiązaniu ze sferą obyczajową, z erotyką — oglądamy w jednym z najoryginalniejszych filmów ostatnich lat „Eros plus masakra". Jest to opowieść o głośnym w pierwszym ćwierćwieczu anarchiście — Sakae Osugi, zderzona z czasami współczesnymi. Reżyserem filmu jest Yoshishige Yoshida, obok Oshimy drugi twórca japońskiej „nowej fali". Trzecim był Masahiro Shinoda, dziś najmniej awangardowy, ale przez to najlepiej znany poza Japonią. W Polsce oglądaliśmy jego „Piękno i ból", zobaczymy „Podwójne samobójstwo". Filmy Shinody charakteryzuje dbałość o wartości estetyczne, zainteresowanie problematyką moralną, psychologiczną, filozoficzną. W swym ostatnim filmie „Milczenie" (patrz FILM nr 1/72) podejmuje problem symbiozy europejskiej i japońskiej cywilizacji, tradycji, kultur, religii. Shinoda realizuje teraz pełnometrażowy film o zimowych Igrzyskach Olimpijskich w Sapporo.

Na ekranach kin studyjnych pojawiło się ostatnio także kilka filmów debiutanckich.

Ich twórcy, w przeciwieństwie do europejskich czy amerykańskich, nie są jednak dwudziestolatkami. Należą do pokolenia urodzonego w drugiej połowie lat trzydziestych i mają za sobą bogaty nieraz dorobek artystyczny. Shuji Terayama jest poetą, dramatopisarzem, kierownikiem i reżyserem awangardowego teatru. Jego autobiograficzno-wizyjny film „Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice" mówi o tym, jak młode pokolenie wkracza w wiek dojrzały. Kunio Shimizu i Soichiro Tawara zadebiutowali filmem „Niech żyją przegrani kochankowie"; pierwszy jest awangardowym dramatopisarzem, drugi zrealizował wiele udanych filmów telewizyjnych. W oryginalnej formie, mieszając dokumentalizm z surrealizmem, liryzm z tragizmem, rzucają wyzwanie ustabilizowanej, skomercjalizowanej rzeczywistości swego kraju. Akio Jisoji przez dziesięć lat pracował w telewizji. Swój pierwszy film, „Przemijanie" nakręcił przed dwoma laty, teraz wszedł na ekrany najnowszy jego utwór — „Mandara". Nie zadowala go już samo rzucanie wyzwań, szuka dróg wyjścia. Znajduje je w powrocie do archaicznych form życia, do najdawniejszej religii japońskiej, według której człowiek powinien jedynie uprawiać rolę (by zapewnić sobie środki do życia) i miłość (by utrzymać gatunek ludzki). Bohater buntuje się wprawdzie przeciwko temu modelowi życia, ale nie znajduje żadnego innego — rozsądnego.

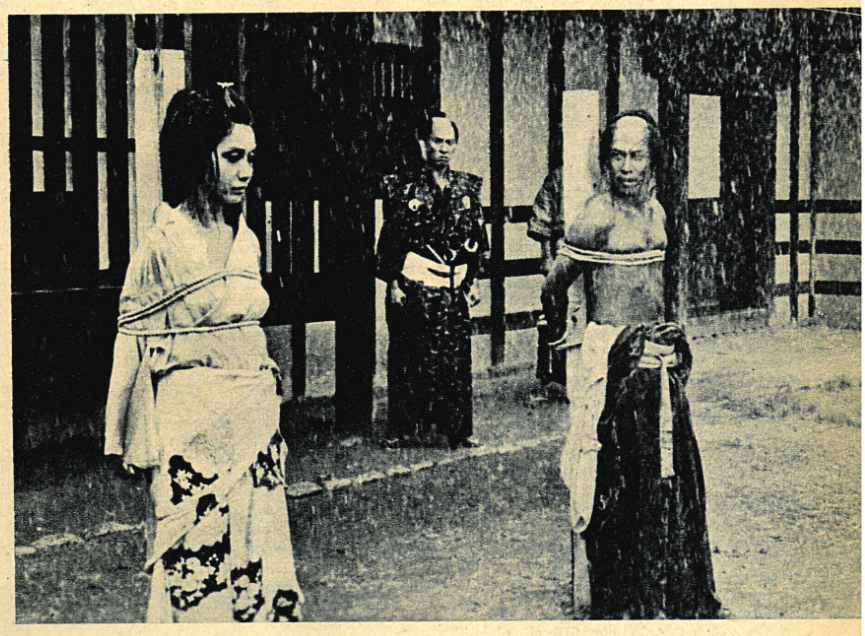
O kilku innych młodych reżyserach należy przynajmniej wspomnieć, często są to bowiem nasi dobrzy znajomi. Susumu Hani („Pełnia życia", „On i ona", „Piekło pierwszej miłości") nakręcił we Włoszech dosyć słaby film dziecięcy „Mio". Hiroshi Teshigahara („Kobieta z wydm") uległ poważnemu wypadkowi samochodowemu i nie powrócił już do atelier. Kazuo Kuroki („Cisza nie ma skrzydeł") zrealizował gniewny, buntowniczy film „Złe duchy Japonii", w którym oskarża japońskich komunistów — z pozycji ultralewicowych — o konserwatyzm i zaniechanie ostrych form walki politycznej. Podobną postawę reprezentują także Shinsuke Ogawa i Noriaki Tsuchimoto, realizujący publicystyczne filmy dokumentalne. Przedstawiają w nich w niezwykle sugestywny, choć nieraz uproszczony sposób, demonstracje młodzieżowe, walkę prowadzoną przez studentów i wieśniaków przeciwko budowie lotnisk wojskowych, układowi japońsko-amerykańskiemu, bazom amerykańskim, a ostatnio także przeciwko zagrożeniu środowiska człowieka.

CO ROBI STARA GWARDIA?

Myślę o twórcach, którym kinematografia japońska zawdzięcza swą (ostatnio trochę nadwątloną) sławę. Jak doniosła prasa, Akira Kurosawa targnął się na życie, podobno z powodu trudności finansowych, co wydaje się o tyle dziwne, że właśnie on może zawsze liczyć na pieniądze z wytwórni Toho: jest z nią ciągle związany, mimo utworzenia wraz z innymi reżyserami własnej firmy. Satsuo Yamamoto („Wojna i pokój", „Strefa pustki", „Dzielnica bez słońca") pracuje nad trzecią częścią wielkiego fresku historycznego „Ludzie i wojna", poświęconego II wojnie światowej, przygotowuje także następny film we współprodukcji ze Związkiem Radzieckim. Tadashi Imai („Mrok w południe") zrobił nieciekawy film historyczny „Kobieta o imieniu En". Keisuke Kinoshita („Dwadzieścia cztery oczy", „Opowieści Narayamy") realizuje filmy dla telewizji. Tomu Uchida („Ziemia", „Człowiek bez przeszłości") delektuje się chambarrami — efektownymi szermierczymi pojedynkami — w filmie „Walka na szable". Kon Ichikawa („Ognie polne", „Harfa burmańska", „Olimpiada w Tokio") próbuje dostosować się do aktualnej mody i robić filmy „yakuza"; częściej jednak pracuje dla szklanego ekranu. Masaki Kobayashi („Harakiri", „Kwaidan", „Bunt") też upodobał sobie filmy szabli. Shohei Imamura („Kobieta-owad", „Zniknął człowiek") szuka tematu, który pozwoliłby mu zderzyć archaiczne i nowoczesne formy życia, jak to uczynił w „Głębokim pożądaniu bogów". Yasuzo Masumura („Wieprze i okręty", „Idiota w miłości") robi filmy komercjalne. Jedynie Kaneto Shindo („Dzieci Hiroszimy", „Naga wyspa", „Kobieta kot") podjął w swym najnowszym filmie „Dziś żyć, jutro umrzeć" ważki problem współczesny, pokazując jak łatwo anarchistyczny bunt przerodzić się może w zwykłą zbrodnię.

STANISŁAW JANICKI

Rozdarcie i bezsilność
„Po wojnie tokijskiej"



Tradycje i religia
„Milczenie"

Ziemia i miłość
„Mandara"

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

6 LUTEGO 1897

REŻYSER I ZESPÓŁ

Alberto Cavalcanti skończył dnia 6 lutego siedemdziesiąt pięć lat barwnego i pracowitego życia. Reżyser, dekorator, scenarzysta, producent, a nade wszystko znakomity nauczyciel młodych filmowców — oto długa, a na pewno niekompletna lista zawodów człowieka o niespożytej energii, różnorakich talentach i szerokim wachlarzu zainteresowań. Ma przyjaciół i uczniów we wszystkich krajach świata, a znają go wielcy i szeregowi pracownicy wytwórni i ateliers Europy i obu Ameryk. Jest postacią niezwykłą, jedyną w swoim rodzaju, autentycznym pionierem i niejako żywym symbolem ciągłości rozwojowej sztuki filmowej. Od francuskiej awangardy, poprzez brytyjskie doświadczenia w dokumencie i w Ealing Studios, do telewizyjnej rzeczywistości dnia dzisiejszego.

Alberto Cavalcanti, w pełnym brzmieniu nazwiska: Alberto de Almeida Cavalcanti, jest Brazylijczykiem. Urodził się w 1897 roku w zamożnej rodzinie włoskiego pochodzenia, osiadłej od XVII wieku na drugiej półkuli, a mieszkającej od kilku pokoleń w Rio de Janeiro. Ród Cavalcantich już w XII wieku należał do florenckich notabli, a wśród jego reprezentantów spotkać można było nie tylko mężów stanu i żołnierzy, ale także poetów, historyków i rzeźbiarzy. Włoska, główna gałąź wygasła w XVII wieku, ale przetrwała do dziś boczna linia rodu, której protoplastą był niejaki Filippo Cavalcanti, ożeniony z Catariną d'Albuquerque. Alberto jest właśnie potomkiem Cavalcantich d'Albuquerque. W świecie filmowym ma tylko jednego godnego rywala w genealogiczno-heraldycznym współzawodnictwie — włoskiego reżysera Luchino Viscontiego.

Alberto Cavalcanti nie myślał we wczesnej młodości o karierze artystycznej. Po ukończeniu szkoły kadetów w Rio de Janeiro zapisał się na wydział prawa na miejscowym uniwersytecie. Jak fama głosi, nie bardzo zgadzał się z wykładającymi profesorami. Ponoć doszło nawet do strajku studentów, którego był inicjatorem. Skończyło się to tak, że młody jurysta (in spe) opuścił nie tylko uczelnię, ale i kraj rodzinny, udając się do Szwajcarii. Tu, w neutralnym kraju, działo się to podczas pierwszej wojny światowej, studiował i ukończył architekturę. W 1918 roku zjawił się w Paryżu i poznał Marcela L'Herbiera, wówczas młodego poetę i dramaturga, marzącego o karierze filmowej. To spotkanie stało się punktem zwrotnym w życiorysie Cavalcantiego. L'Herbier zaraził go filmem. W kilka lat później, po interludium spędzonym w konsulacie brazylijskim w Liverpoolu, Cavalcanti jest już współpracownikiem i wspólnikiem francuskiego reżysera. Zakłada razem z L'Herbierem wytwórnię Cinegraphic, w której pracuje jako asystent producenta i scenograf, nie licząc jednego występu w roli aktora. W roku bieżącym mija pięćdziesiąt lat od dnia artystycznego debiutu Cavalcantiego. Był współautorem projektów dekoracji do nieukończonego filmu „Zmartwychwstanie" w reżyserii L'Herbiera, według powieści Lwa Tołstoja. Debiut reżyserski nastąpił w 1926 roku — Cavalcanti zrealizował film „Pociąg bez oczu" według pomysłu nieżyjącego już wówczas Louisa Delluca.

Pół wieku pracy filmowej, współudział w realizacji co najmniej setki filmów, interesujące rozprawy teoretyczne, wykłady w szkołach filmowych — oto bogaty dorobek Cavalcantiego. Na pewno może być dumny ze swoich osiągnięć i nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby otaczał swoją osobę nimbem niezwykłości i kroczył po ziemskim padole w aureoli „mistrza"! Zarozumiałość jest przecież cechą dość często spotykaną w środowisku filmowym, zwłaszcza wśród realizatorów, którzy starają się w ten właśnie sposób przesłonić własną przeciętność. Ale Alberto Cavalcanti do tej kategorii samochwalców nie należy. Jest prawdziwym, autentycznym twórcą i właśnie dlatego stać go na to, by być skromnym i sprawiedliwym.

We wszystkich jego wypowiedziach, jak uparty refren, powtarza się myśl, że reżyser bez pomocy współpracującego z nim harmonijnie zespołu, niewiele może zdziałać. *„Nie jestem autorem filmu, autorami są wszyscy członkowie zespołu"* — mówi człowiek, którego nazwisko figuruje w każdej historii filmu. I wyjaśnia swoją myśl: *„Reżysera traktować należy nie jako autora, lecz jako swoistego rodzaju dyrygenta. Najlepszymi reżyserami są ci, którzy potrafią znaleźć u każdego członka zespołu — zdolności i umiejętności dla dobra wspólnie tworzonego filmu"*. I dalej: *„Żaden reżyser, nawet najbardziej utalentowany, nie może sam stworzyć filmu. A jeśli nie ma odpowiednio zgranego zespołu, to nie ma i filmu"*.

Może są to staromodne twierdzenia, może przebrzmiałe poglądy — dziś, w świetle modnej teorii „autorskiego kina". Ale trudno odmówić staremu praktykowi racji, kiedy ostrzega, zwłaszcza krytyków, by nie przesadzali z autorstwem filmowym. Dla Cavalcantiego takim samym nieporozumieniem artystycznym, taką samą herezją, jak ongiś kult gwiazd, popularny wśród szerokich rzesz kinomanów, jest ślepy kult reżyserów, głoszony przez niektórych mężów uczonych w filmowym piśmie. Jakże często się zapomina, że nawet w najbardziej autorskim filmie liczy się również zespół żywych, utalentowanych ludzi — i tych sprzed kamery, i tych za kamerą.

Alberto Cavalcanti nie poszedł na emeryturę i reżyseruje filmy dla francuskiej telewizji. *„Wybrałem Paryż jako siedzibę* — oświadczył dziennikarzowi z „Le Figaro" — *ponieważ przynależę do łacińskiej kultury. Jestem Brazylijczykiem, ale moja edukacja była francuska i mój sposób myślenia jest francuski. Chcę, aby kres moich dni zastał mnie w Paryżu, mieście, w którym mam wielu przyjaciół i gdzie przez wiele lat pracowałem"*.

Skromny i sprawiedliwy
Alberto Cavalcanti przed pięćdziesięciu laty

„PERŁA W KORONIE" (Polska). Misterium cudowne w barwie, w kompozycji, w dostojeństwie ideowej wymowy czy może msza nawet — odprawiona z rzadką siłą wyrazu, delikatności i najwrażliwszej kultury, na cześć górnika.

„NIE MA NIC LEPSZEGO OD ZŁEJ POGODY" (Bułgaria). Ta sensacyjno-szpiegowska opowieść została całkowicie wymyślona przy biurku scenarzysty — i to wymyślona nudnie.

„QUEIMADA" (Włochy). W filmie Pontecorvo dzieje karaibskiej wyspy są zarazem modelową historią kolonializmu — od jego narodzin poprzez złoty wiek, aż do nieuchronnego zmierzchu.

„KORONA ŚMIERCI" (Węgry-Rumunia-Słowacja). Szesnastowieczny bunt węgierskiego chłopstwa przeciwko rodzimej magnaterii i szlachcie. Obfity ładunek myślowy, ale raczej natury dyskursywnej, abstrakcyjnej, niż ludzkiej.

Nasi recenzenci pisali...

„NIE MOŻNA ŻYĆ WE TROJE" (Wielka Brytania). Młoda dziewczyna burzy mieszczański, rodzinny ład. Ale i ona jest wytworem tej samej kultury domku z ogródkiem, samochodu, pieniądza, której hołdują tysiące małżeńskich par.

„TRZECIA CZĘŚĆ NOCY" (Polska). Pełnometrażowy debiut Andrzeja Żuławskiego. Obraz okupacji nie odpowiada tu wyobrażeniom, do jakich przyzwyczajono nas w polskim kinie.

„TRĄD" (Polska). Wykorzystuje autentyczne zdarzenia z Wrocławia: zbiorowe gwałty, szantażowanie, zmuszanie do nierządu młodych dziewcząt. Forma „czarnego" kryminału.

„DWOJE NA HUŚTAWCE" (USA). Ten „koncert na dwoje aktorów i telefon" jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami.

Panie Redaktorze!

W „Życiu Literackim" z 2 stycznia br. zwróciłem uwagę na notatkę „Żywocika". Autor jej wykazuje całkowitą nieznajomość spraw kinematografii, upominając się o miejsce należne dla Krakowa w książce Wiesława Stradomskiego „Film amatorski w Polsce".

Niefortunna notatka informuje nas w ten sposób o „osiągnięciach" w dziedzinie filmu amatorskiego w Krakowie: „Ani słóweczka o filmach amatorskich Kurka, Puchalskiego, Szwedy i innych, ani słóweczka o działalności pisarzy torujących drogi filmowi amatorskiemu awangardy".

Jako krakowianin — co nieco obeznany z problemem — stwierdzam (nawet z żalem): nie było, niestety, żadnego poważnego ruchu w Krakowie z tej dziedziny przed wojną (okres powojenny to zgoła odrębne zagadnienie), a próby Puchalskiego, Szwedy i „innych" — trudno byłoby zaliczyć do osiągnięć. Anektowanie zaś filmu Kurka do dziedziny filmu amatorskiego jest zupełną gafą — to etiuda eksperymentalna, nakręcona przez teoretyka filmowego, ale i twórcę, czyli zawodowca w ruchu artystycznym. A już pierwszy raz w życiu spotykam się z czymś tak cudacznym jak określenie: „film amatorski awangardy".

JALU KUREK

*

W listach czytelników FILMU często czyta się o nieprzyjemnych dla widzów praktykach, jakie stosuje się wobec niektórych filmów. To jednak, co widziałem w kinie „Malta" w Poznaniu, wydaje mi się szczególnie oburzające. Mianowicie film „Na pomoc!" Richarda Lestera pokazano nam w wersji czarno-białej. Jest to morderstwo dokonane z premedytacją na filmie, którego walory polegają między innymi właśnie na barwnych zdjęciach. Czy można wyobrazić sobie oglądanie w wersji czarno-białej na przykład „Krajobrazu po bitwie" lub „Powiększenia"? Dlaczego zatem dopuszczono do takiej sytuacji podczas projekcji filmu „Na pomoc!"?

mgr TADEUSZ MAKIEWICZ
Poznań

IDZIEMY DO KINA

ZMIERZCH BOGÓW

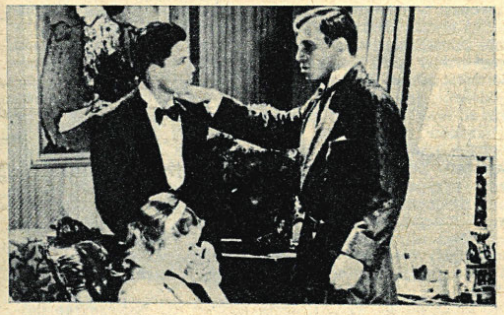
(La Caduta degli dei)

Scenariusz: **Nicola Badalucco, Enrico Medioli i Luchino Visconti**
Reżyseria: **Luchino Visconti**
Zdjęcia: **Armando Nannuzzi, Pasquale de Santis**
Muzyka: **Maurice Jarre**
Wykonawcy: baronowa Sophie — **Ingrid Thulin,** Friedrich Bruckmann — **Dirk Bogarde,** Martin — **Helmut Berger,** Aschenbach — **Helmut Griem,** Konstantin — **Rene Koldehoff,** Herbert Thallman — **Umberto Orsini,** Günther — **Renaud Verley,** baron Joachim — **Albrecht Schoenhals,** Elisabeth — **Charlotte Rampling,** Olga — **Florinda Bolkan,** guwernantka — **Nora Ricci,** Lisa Keller — **Irina Wanka,** Erika — **Karen Mittendorf,** Thilda — **Valentina Ricci.**
Produkcja: Pegaso Film — Praesidens Film (Włochy—NRF) — 1969.

*

Poprzez historię upadku niemieckiej dynastii potentatów stali, Visconti próbuje dokonać analizy nazizmu. Akcja filmu rozgrywa się w roku 1934, upamiętnionym „nocą długich noży", krwawą rozprawą SS z buntującą się masą rozczarowanych do Hitlera SA-manów. Splątanie namiętności, konfliktów jak w szekspirowskiej tragedii. Film uważany za niezwykle cenny w dorobku Visconti ego, autora „Ziemia drży", „Zmysłów", „Rocco i jego braci", „Obcego", „Lamparta", a ostatnio — „Śmierci w Wenecji".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



Scenariusz (na podstawie książki pod tym samym tytułem Stanisława Strumph-Wojtkiewicza): **Aleksander Scibor-Rylski**

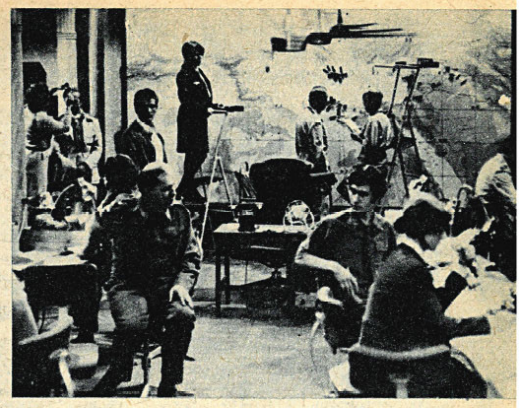
Reżyseria: **Zbigniew Kuźmiński**

Zdjęcia: **Wiesław Rutowicz**

Muzyka: **Andrzej Korzyński**

Wykonawcy: Jerzy Szajnowicz-Iwanow — **Karol Strasburger,** Gabriela — **Monika Sołuba,** Kondopulos — **Stojczo Mazgałow,** jego żona — **Adrianna Andrejewa,** Maliopulos — **Kirił Janew,** Marianna Janatos — **Barbara Bargielowska,** jej mąż — **Bogomił Simeonow,** rzeźnik Apostolides — **Nikoła Naczkow,** Stratos — **Aleksander Iwaniec,** kurierka — **Helena Norowicz,** doktor Fortise — **Józef Para,** komandor Bolby — **Zdzisław Tobiasz.**

Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół NIKE — 1971.



AGENT NR 1

Bohaterem tego barwnego, sensacyjnego filmu jest Jerzy Szajnowicz-Iwanow, syn Rosjanina i Polki, wychowany w Grecji, a w latach wojny as wywiadu alianckiego na Bałkanach. Film pokazuje jego życie i działalność od roku 1941 do 1943, do momentu aresztowania go i rozstrzelania przez Niemców.

Dodatek: „Bachleda". Scenariusz, realizacja i zdjęcia: **Zbigniew Raplewski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Barwny reportaż o naszym znakomitym narciarzu — Andrzeju Bachledzie.

24 GODZINY Z ŻYCIA KOBIETY

(24 heures de la vie d'une femme)

Scenariusz (według opowiadania Stefana Zweiga): **Dominique Delouche, Albert Valentin i Marie-France Rivière**

Reżyseria: **Dominique Delouche**

Zdjęcia: **Walter Wottitz**

Muzyka: **Jean Prodromides**

Wykonawcy: Alice — **Danielle Darrieux,** Thomas — **Robert Hoffmann,** Mariette — **Romina Power,** panna Georges — **Lena Skerla,** pani Di Stefano — **Marthe Alycia.**

Produkcja: Progéfi, Consortium Pathé, Roxy-Film (Francja—NRF) — 1968.

*

Barwna, subtelna historia miłosna. Rok 1914, początek I wojny światowej. W pociągu zdążającym do Paryża starzejąca się, ale ciągle jeszcze piękna kobieta wspomina swe nieoczekiwane spotkanie w szwajcarskim kasynie gry z młodym Niemcem. Renesans kina romantycznego, barokowego, którego najwybitniejszym przedstawicielem był Max Ophüls. Film Dominique Delouche zdobył zresztą nagrodę im. Maxa Ophülsa.

Dodatek: „Sezon". Realizacja: **Ewa Kruk.** Zdjęcia: **Witold Stok.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Reportaż socjologiczny o studentkach podejmujących sezonową pracę kelnerek w Świnoujściu.

Jeszcze może Pan(i) zaprenumerować albumy KLUBU MIŁOŚNIKÓW PIOSENKI „SYNKOPA" na rok 1972! Za 72 zł — wpłacone na konto PKO VIII O/M w Warszawie, Nr 153-6-900010 — sześć barwnych, bogato ilustrowanych albumów z sześcioma lub siedmioma piosenkami każdy, z artykułami problemowymi, wywiadami, wypowiedziami i monografiami znanych zespołów, solistów i twórców piosenek polskich i zagranicznych, nadto zaś dwa albumiki monograficzne: jeden poświęcony zespołowi „Czerwone Gitary", a drugi Wojciechowi Młynarskiemu.
Nie zwlekajcie, załatwcie prenumeratę! Termin upływa z dniem 7 bm.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drop...wski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Perła w koronie	6	5	5		5				5
Bullitt	5	5	5		4	5	5	5	5
Fahrenheit 451	5		4		5	4	5	4	5
Trzecia część nocy	3		4	5	5		4	5	4
Zerwanie	4	4		4		4	4	3	4
Trąd	5	4	4		3		4		3
Dwoje na huśtawce	4	4			4	3	4	3	4
I znów skaczę przez kałuże	4		4		3	3	3	4	3
Cudowna lampa Aladyna	4	3						3	3
Poskromienie złośnicy	4						2	3	
Viva Tepepa!	2	2					2		3
Nie ma nic lepszego od złej pogody	1				2		2		

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, R. Pajchel, R. Sumik, R. Woiniak, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Mafilm (Węgry), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 29.I.1972 r. Zam. 635 A-14

INDEKS 35904

LAUREACI „ZŁOTYCH KACZEK" 1971

„ŻYCIE RODZINNE"

Krzysztof Zanussi - „ŻYCIE RODZINNE"

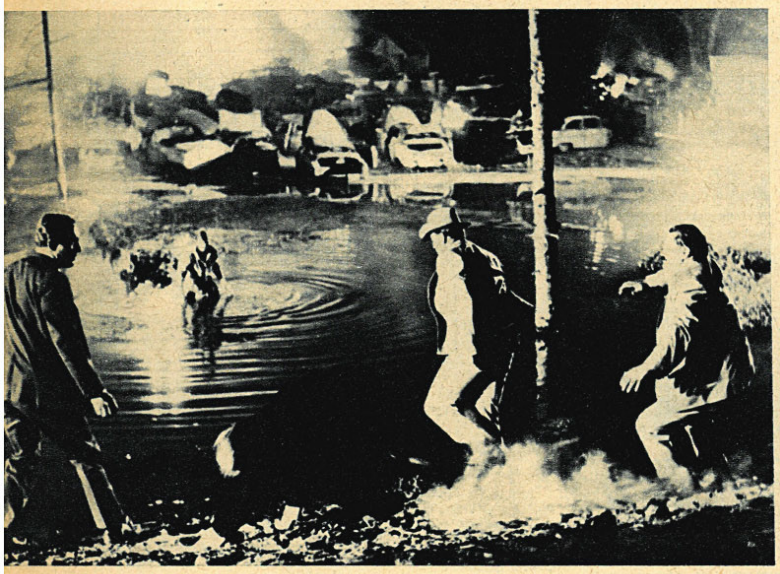
Krzysztof Gradowski - „KONSUL I INNI"

Arthur Penn - „OBŁAWA"

Najstarsi koledzy redakcyjni nie pamiętają tak wysokiej frekwencji w naszym dorocznym plebiscycie. W ciągu dwóch tygodni poczta dostarczała po kilkaset kartek dziennie — w sumie zebrało się ich bez mała 9 tysięcy, a zatem o 50 procent więcej niż w roku zeszłym. Świadczy to o rosnącej stale popularności Złotej Kaczki.

Podobnie, jak w latach ubiegłych — staje się to już pewną prawidłowością naszego plebiscytu — faworyzowany przez Czytelników polski film pełnometrażowy zdobył ogromną przewagę nad swymi konkurentami. Na „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego głosowało ponad 40 procent uczestników, a przypomnijmy, że podobnie faworyzowany przed rokiem „Krajobraz po bitwie" zebrał 25 procent wszystkich głosów. W kategorii krótkiego metrażu typowano z równym zapałem dwa filmy tego samego reżysera, a wśród filmów zagranicznych zdecydowaną przewagę osiągnął tym razem jeden tytuł (w poprzednich plebiscytach różnice były tu minimalne).

Oto szczegółowe wyniki. **Złotą Kaczkę dla najlepszego polskiego filmu pełnometrażowego wyświetlanego w naszych kinach w roku 1971 zdobyło „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego (3723 głosy), wyprzedzając „Epilog norymberski" Jerzego Antczaka (527) i „Nie lubię poniedziałku" Tadeusza Chmielewskiego (477).** Przypominamy, że Zanussi jest także scenarzystą swego filmu, a jego najbliższymi współpracownikami byli podczas realizacji — operator Witold Sobociński, kompozytor Wojciech Kilar, scenograf Tadeusz Wybult i kierownik produkcji Jerzy Buchwald. Do sukcesu „Życia rodzinnego" przyczynili się w równej mierze aktorzy: Maja Komorowska, Halina Mikołajska, Jan Kreczmar, Jan Nowicki i Daniel Olbrychski. Film został zrealizowany w zespole TOR.



„OBŁAWA"

„Konsul i inni" Krzysztofa Gradowskiego otrzymuje Złotą Kaczkę jako najlepszy polski film krótkometrażowy ubiegłego roku. Film ten zdobył 1282 głosy. Został zrealizowany przy współudziale operatora Wacława Florkowskiego w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Dwa następne miejsca w tej kategorii zajęły filmy: „Zanik serca" tegoż Krzysztofa Gradowskiego (1211 głosów) i „Obrońcy Helu" Leonarda Ordo (720).

Wreszcie za najlepszy zagraniczny film fabularny uznali nasi Czytelnicy „Obławę" amerykańskiego reżysera Arthura Penna. Laureat Złotej Kaczki otrzymał 1340 głosów, wyprzedzając hiszpańską „Tristanę" Luisa Buñuela (648) i amerykańskie „Złoto Mackenny" (584). Współtwórcami „Obławy" są: scenarzystka Lillian Hellman, operator Joseph La Shelle i aktorzy — Marlon Brando, Angie Dickinson, Jane Fonda i Robert Redford.

W imieniu Czytelników i własnym składamy laureatom Złotej Kaczki 1971 serdeczne gratulacje i życzenia dalszych sukcesów.

Wśród wszystkich uczestników plebiscytu wylosowaliśmy:

MAGNETOFON — Andrzej Urgański, Olsztyn, Al. Róż 12 m 1

RADIO TRANZYSTOROWE — Marlena Sobieszak, poczta Trzemieszno, pow. Mogilno, Przemysłowa 4

ZEGAREK NA RĘKĘ — Janina Kanclerz, Warszawa, Al. Jerozolimskie 125 m 26

NAGRODY KSIĄŻKOWE: **Jarosław Baraniak**, Zgierz, Bojowników o Wolność i Demokrację 4; **Grażyna Barańska**, Poznań, Czechosłowacka 17/7; **Halina Bliżewska**, Warszawa 45, Kasprowicza 34/31; **Janina Böttcher**, Wrocław, Zielińskiego 72/36; **Mirosław Brzeziński**, Wrocław 28, Inżynierska 2; **Zdzisław Budziak**, poczta Lędyczek, pow. Złotów, Leśna 6; **Sławomir Chyży**, Radomsko, 16 Stycznia 43/19; **Andrzej Cyrkiel**, Katowice-Ligota, Piotrowicka 66/8; **Jerzy Deredas**, Łódź, Wojska Polskiego 68A/2; **Maria Głowacka**, Gniezno, Libelta 46/1; **Renata Jedynak**, Poznań, Senatorska 17; **Zofia Miaśkiewicz**, Warszawa 33, Międzynarodowa 58/60, m. 120; **Zdzisław Osmański**, Wrocław 31A, WSOWZmech.; **Wiesława Ostrowska**, Trzcioły, poczta Ojrzeń, pow. Ciechanów; **Miłosz Pętoś**, Bartoszyce, woj. Olsztyn, Traugutta 22; **Elżbieta Roszko**, Białystok, Al. 1 Maja 12/48; **Janina Sawicka**, Podkowa Leśna, Błońska 2; **Irena Siwkowska**, Mława 1, Olsztyńska 20; **Maria Świątnicka**, Przemyśl, Obywatelska 8; **Wojciech Woliński**, Mosina, pow. Poznań, Szopena 20.

„KONSUL I INNI"